DIXIÈME ANNÉE — 1904

N° 1

JANVIER

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel de la Schola Cantorum



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Dixième Année | N° 1 | Janvier 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
(*Bulletin et encartage de musique*)	269, rue Saint-Jacques	(*Bulletin et encartage de musique*)
France et Colonies . . . . 10 fr.	PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

A NOS LECTEURS

La Tribune de Saint-Gervais *a vu ses dix années d'efforts couronnés plus complètement, plus glorieusement aussi que ses fondateurs n'eussent osé l'espérer.*

Le « Motu proprio » du 22 novembre dernier donne véritablement la formule définitive des doctrines que la Schola Cantorum *avait mises en avant au premier jour de sa propagande en faveur d'une réforme destinée selon nous à relever en dignité la musique liturgique.*

L'heure des polémiques doit être close. Aussi bien, désirons-nous faire de la Tribune de Saint-Gervais *l'organe de l'art liturgique musical pour tout le Clergé français sur les bases mêmes de l'*Instruction sur la musique sacrée *promulguée par le Souverain Pontife.*

Il y aura désormais dans notre Revue deux parties. La première, qui comprendra, comme par le passé, des articles d'histoire et de technique musicales, de caractère plutôt scientifique, reste sous la direction de M. Pierre Aubry.

Une seconde partie, confiée à M. Amédée Gastoué, donnera régulièrement des conseils pratiques pour l'organisation des cours, le répertoire des offices, la formation des voix, etc. Elle analysera le mouvement liturgique musical en France et à l'Etranger, et se tiendra à la disposition de tous nos correspondants.

La Tribune de Saint-Gervais *enfin offrira à tous ses abonnés le rem-*

boursement du prix de leur abonnement : moyennant une prime de deux francs, ils recevront dix francs de musique qu'ils pourront choisir à leur gré dans le Catalogue général du Bureau d'Edition de la Schola Cantorum *et dans les Catalogues de divers éditeurs étrangers dont nous donnerons prochainement l'indication.*

Nos abonnés trouveront donc dans la Tribune *de février un bon-prime, qu'ils n'auront qu'à nous retourner avec un mandat de deux francs et l'indication des morceaux qu'ils désirent jusqu'à concurrence de dix francs pour que l'envoi de ces derniers leur soit fait.*

Nous publierons pendant toute l'année une liste d'œuvres musicales conformes aux instructions du « Motu proprio », afin de guider le choix de nos lecteurs. Néanmoins, l'envoi du Catalogue général du Bureau d'Edition sera fait à tout abonné qui en adressera la demande au Bureau d'Edition de la Schola Cantorum, 269, rue Saint-Jacques, Paris.

Nous espérons vivement que nos lecteurs nous sauront gré des sacrifices que la Tribune *s'impose dans l'intérêt d'une cause qui doit être chère à tous ses lecteurs, amis du grand art liturgique, et qu'ils s'emploieront à la diffusion de nos doctrines musicales.*

A tous, merci d'avance.

La Tribune de Saint-Gervais.





S. S. PIE X

Phot. Alinari.



« Motu Proprio »

sur la Musique Sacrée

S. S. le pape Pie X vient de publier « motu proprio » une loi canonique, *sous forme d'*Instruction *sur la musique sacrée.*

Par une lettre du 8 décembre 1903, le Souverain Pontife confie au cardinal Respighi, vicaire général de Rome, le soin de la mettre à l'exécution immédiate en cette ville, et, dans le reste du monde chrétien, ce même soin est confié aux évêques.

Cet important et admirable document, que l'on doit considérer comme le Code de la musique religieuse, est à connaître et à étudier avec fruit, non seulement par les canonistes et liturgistes, mais encore par les musiciens, qu'ils soient ou non d'Église, et même par toute personne s'intéressant à l'art.

On verra, en effet, en l'étudiant, comment Pie X s'y montre tour à tour l'un et l'autre ; et, surtout à la Schola Cantorum, *où, depuis plus de dix ans, nous ne cessons de nous efforcer d'appliquer les principes qui s'y trouvent exposés, on ne peut que remercier et respectueusement féliciter le Pontife qui a su, en matière d'art religieux, parler au monde avec une telle sûreté et une telle fermeté.*

PIE X, PAPE,

Au milieu des soucis de l'office pastoral, dont, par une inscrutable disposition de la Providence, bien que Nous en soyons indigne, Nous sommes chargé, non pas seulement pour cette Chaire suprême, mais encore pour toute Eglise particulière, c'est à Nous sans aucun doute qu'il appartient principalement de maintenir et encourager l'embellissement de la Maison de Dieu, dans la célébration des augustes mystères de la religion,

auxquels le peuple chrétien doit s'unir, pour y recevoir la grâce des Sacrements, assister au saint Sacrifice de l'autel, adorer le très auguste Sacrement du Corps du Seigneur, et s'unir à la prière commune de l'Église dans l'office liturgique public et solennel. Il ne doit donc rien arriver dans le temple qui trouble ou seulement diminue la piété et la dévotion des fidèles, aucun motif de dégoût ou de scandale, rien surtout qui offense directement la beauté et la sainteté des fonctions sacrées et soit indigne de la Maison de la prière et de la majesté de Dieu.

Nous viserons particulièrement les abus qui peuvent se produire en ce sens. Notre attention se concentrera d'abord sur les plus communs, les plus difficiles à arracher et qui doivent être surtout déplorés là où les autres choses concourent au même but excellent, comme la beauté et la somptuosité du temple, la splendeur et l'ordonnance soignée des cérémonies, la présence du clergé, la gravité et la piété des ministres qui célèbrent : tel est en effet l'abus en ce qui concerne le chant et la musique sacrée. Soit, en effet, par la nature de cet art lui-même fluctuant et susceptible de variations, soit par la successive altération du goût et des habitudes depuis longtemps, soit par l'influence funeste qu'exerce sur l'art sacré l'art profane et théâtral, ou bien par le plaisir que la musique produit directement en nous, et qu'il n'est pas toujours facile de contenir en de justes limites, soit enfin par les nombreux préjugés qui, en telle matière, s'insinuent et se maintiennent plus tenacement près de personnes d'ailleurs autorisées et pieuses, il en résulte une tendance continue à dévier de la règle normale, stable dans son but, qui doit soumettre l'art au service du culte. Cette règle est cependant assez clairement exprimée dans les canons ecclésiastiques, les ordonnances des Conciles généraux et provinciaux, les prescriptions nombreuses émanées des Sacrées Congrégations romaines et des Souverains Pontifes Nos prédécesseurs.

Cependant, Nous devons le reconnaître avec une vraie satisfaction et gratitude, il s'est accompli beaucoup de bien de ce côté, depuis surtout les dix dernières années, dans Notre illustre cité de Rome, et dans beaucoup d'églises de notre patrie, mais plus particulièrement en certaines nations, grâce aux hommes éminents et zélés pour le culte de Dieu, qui, avec l'approbation du Saint-Siège, et sous la direction des Evêques, se sont unis en sociétés florissantes pour remettre pleinement en honneur la musique sacrée dans leurs églises et chapelles. Il est encore assez

lointain que la chose soit commune à tous; mais, à en consulter Notre expérience personnelle et en tenant compte des multiples plaintes qui, de toutes parts, Nous sont parvenues, depuis surtout que le Seigneur a élevé Notre humble personne au suprême sommet du Pontificat romain, sans différer plus longtemps, Nous croyons de Notre premier devoir d'élever dès maintenant la voix pour réprouver et condamner complètement ce qui, dans les fonctions du culte et l'office ecclésiastique, est reconnu comme non conforme à la droite règle indiquée plus haut. Comme il est de Notre plus vif désir de voir le véritable esprit chrétien refleurir de toute manière et se maintenir parmi tous les fidèles, il est nécessaire, avant toute autre chose qui regarde la sainteté et la dignité du temple, de veiller à ce que les fidèles, lorsqu'ils sont réunis, atteignent cet esprit dans sa première et indispensable source, qui est la participation active aux sacrosaints mystères et à la prière publique et solennelle de l'Eglise. Et il est vain d'espérer que, dans un tel but, descendra abondante sur nous la bénédiction du Ciel, si, lorsque notre hommage au Très-Haut doit monter en odeur de suavité, il laisse par contre en la main du Seigneur les fouets avec lesquels autrefois le divin Rédempteur chassa du temple les indignes profanateurs.

A ces causes, afin que nul puisse désormais s'excuser de ne point connaître clairement son devoir, et qu'il n'y ait aucune indétermination d'interprétation d'aucune des choses déjà ordonnées, Nous avons estimé urgent de résumer brièvement les principes qui règlent la musique sacrée dans les fonctions du culte, et recueillir ensemble, dans un cadre général, les principales prescriptions de l'Eglise contre les abus plus communs en telle matière.

Et c'est pourquoi, de Notre propre mouvement et science certaine, Nous publions la présente INSTRUCTION, à laquelle Nous voulons, dans la plénitude de Notre Autorité apostolique, qu'il soit donné force de loi, comme au CODE JURIDIQUE DE LA MUSIQUE SACRÉE, et en imposons à tous, par Notre présent Ecrit, la plus scrupuleuse observance.

INSTRUCTION SUR LA MUSIQUE SACRÉE

ARTICLE I.

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

1. La musique sacrée, comme partie intégrante de la liturgie solennelle, participe à sa fin générale, qui est la gloire de Dieu avec la sanctification et l'édification des fidèles. Elle concourt à accroître la beauté et la splendeur des cérémonies ecclésiastiques, et, comme son office principal est de revêtir d'une mélodie choisie le texte liturgique qui est proposé à l'intelligence des fidèles, ainsi sa propre fin est d'ajouter une plus grande efficacité au même texte : de cette façon, les fidèles, avec un tel moyen, sont plus facilement excités à la dévotion et sont mieux disposés à recueillir en eux les fruits de la grâce, qui sont propres à la célébration des saints mystères.

2. La musique sacrée doit en conséquence posséder au plus haut degré les qualités qui sont propres à la liturgie, et surtout la *sainteté* et la *bonté de la forme*, d'où sort spontanément son autre caractère, qui est l'*universalité.*

Elle doit être *sainte*, et exclure toute chose profane, non seulement en elle-même, mais encore dans la façon dont l'interprètent ceux qui l'exécutent.

Elle doit être *d'un art vrai*, car il n'est pas possible qu'elle ait sur l'âme qui l'écoute un autre effet que celui que l'Église entend obtenir en admettant dans sa liturgie l'art des sons.

Mais elle doit surtout être *universelle*, en ce sens que, pour concéder à chaque nation d'admettre dans les compositions ecclésiastiques les formes particulières qui constituent d'une manière certaine le caractère spécifique de leur propre musique, celles-ci n'en doivent pas moins être subordonnées d'une certaine façon aux caractères généraux de la musique sacrée, qui demande qu'une autre nation ne trouve pas à son audition une impression qui ne soit bonne.

ARTICLE II.

GENRES DE LA MUSIQUE SACRÉE.

3. Ces qualités se rencontrent à un degré suprême dans le plain-chant grégorien, qui est par conséquent le chant propre de l'Eglise Romaine, le seul chant qu'elle ait hérité des anciens Pères, qu'elle a jalousement gardé depuis de longs siècles dans ses manuscrits liturgiques, qu'elle propose directement aux fidèles, qu'elle prescrit exclusivement en certaines parties de la liturgie, et que les travaux les

plus récents ont si heureusement restitué dans son intégrité et sa pureté.

Pour de tels motifs, le chant grégorien fut toujours considéré comme le suprême modèle de la musique sacrée, et on peut établir en tout raisonnement la suivante loi générale : *une composition pour l'église est d'autant plus sacrée et liturgique, qu'elle se rapproche plus de la conduite, de l'inspiration et de la saveur propre aux mélodies grégoriennes ; et elle est d'autant moins digne du temple, qu'elle est reconnue comme s'éloignant plus de ce modèle suprême.*

L'antique chant grégorien traditionnel devra donc être largement restitué dans les fonctions du culte ; et tous tiendront fermement qu'une fonction ecclésiastique ne perd rien de sa solennité quand elle n'est accompagnée d'aucune autre musique que de celle-là.

En particulier, on s'efforcera de restituer le plain-chant grégorien dans l'usage du peuple, afin que les fidèles prennent de nouveau une part plus active aux offices ecclésiastiques, comme ils en avaient autrefois coutume.

4. Les qualités susdites se rencontrent aussi à un excellent degré dans la musique polyphonique classique, et spécialement celle de l'École Romaine, qui a atteint au XVIe siècle sa plus grande perfection dans les œuvres de Pierluigi de Palestrina, et continua depuis à produire des compositions excellemment liturgiques et musicales. La polyphonie classique se rattache assez bien au suprême modèle de toute musique sacrée qui est le plain-chant grégorien, et, pour cette raison, elle mérite d'être jointe à ce chant grégorien dans les fonctions les plus solennelles de l'Église, telles que les offices pontificaux. Elle devra donc aussi être largement restituée dans les fonctions ecclésiastiques, spécialement dans les plus insignes basiliques, les églises cathédrales, celles des séminaires et des autres instituts ecclésiastiques, dans lesquels les moyens nécessaires ne sauraient faire défaut.

5. L'Église a toujours reconnu et favorisé le progrès de l'art, en admettant au service du culte tout ce que le génie a su trouver de bon et de beau au cours des siècles, toujours cependant d'après les lois liturgiques. Par conséquent, la musique plus moderne est aussi reçue dans les églises, quand elle offre dans ses compositions une bonté, un sérieux et une gravité qui ne la rendent pas indigne des fonctions liturgiques.

Cependant, comme la musique moderne est principalement au service de l'art profane, on devra prendre grand soin que les compositions musicales de style moderne admises à l'église ne contiennent rien de profane, n'aient point de réminiscences des motifs adoptés au théâtre, et ne soient point conduites d'après la forme extérieure des pièces profanes.

6. Parmi les divers genres de la musique moderne, celui qui apparaît le moins appelé à accompagner les fonctions du culte est le style théâtral, qui, durant le siècle passé, eut la plus grande vogue, spécialement en Italie.

Par sa nature, il présente la plus grande opposition au chant grégorien et à la polyphonie classique, et par conséquent aux lois plus importantes de toute bonne musique sacrée. En outre, la structure intime, le rythme, et le *conventionalisme* d'un tel style ne se plient que malaisément aux exigences de la vraie musique liturgique.

ARTICLE III.

DU TEXTE LITURGIQUE.

7. La langue propre de l'Église Romaine est la langue latine. Il est donc interdit, dans les fonctions solennelles de la liturgie, de chanter quoi que ce soit en langue vulgaire ; à plus forte raison de chanter en langue vulgaire les parties variables ou communes de la messe et de l'office.

8. Les textes d'une fonction liturgique qui pourront être mis en musique étant d'avance fixés, ainsi que l'ordre qu'ils doivent suivre, il n'est donc pas permis de changer cet ordre, ni le texte prescrit, par un autre de son propre choix, ni de l'omettre entièrement ou seulement en partie, car les rubriques liturgiques n'autorisent à suppléer par l'orgue aucun verset du texte, quand ceux-ci ne sont pas au moins récités au chœur. Il est seulement permis, selon la coutume de l'Église Romaine, de chanter un motet au très saint Sacrement après le *Benedictus* de la messe solennelle. Il est aussi permis de chanter après l'offertoire prescrit de la messe, s'il reste un peu de temps, un court motet sur des paroles approuvées de l'Église.

9. Le texte liturgique devra être chanté tel qu'il est dans les livres, sans altération ni interversion de paroles, sans répétitions non nécessaires, sans séparer les syllabes, et toujours d'une façon intelligible aux fidèles qui l'écoutent.

ARTICLE IV.

FORME EXTÉRIEURE DES COMPOSITIONS SACRÉES.

10. Chaque partie de la messe et de l'office doit conserver musicalement la forme que la tradition ecclésiastique lui a donnée, et qui se trouve assez bien exprimée dans le chant grégorien. Diverses sont donc les façons de composer un *introït*, un *graduel*, une *antienne*, un *psaume*, une *hymne*, un *Gloria in excelsis*, etc.

11. En particulier on observera les règles suivantes :

a) Les *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc., de la messe devront garder l'unité de composition demandée par leurs textes. Il n'est donc pas permis de les composer en morceaux séparés, de telle façon que chacun forme une composition musicale complète, et telle qu'on puisse la détacher du reste, et lui en substituer une autre.

b) A l'office des Vêpres, on devra suivre ordinairement la règle du *Caeremoniale Episcoporum*, qui prescrit le chant grégorien pour la psalmodie et permet la musique figurée pour les versets du *Gloria Patri* et pour l'hymne.

Il sera cependant permis dans les principales solennités d'alterner le chant grégorien du chœur avec ce qu'on nomme *faux-bourdons* ou des versets composés dans le même genre.

On pourra concéder quelquefois que certains psaumes soient exécutés en musique, à condition que de telles compositions conservent la forme propre de la psalmodie ; de telle sorte que les chanteurs semblent psalmodier de leur côté, soit avec de nouveaux motifs, ou ceux qui seront pris dans le chant grégorien, ou composés à son imitation.

Il reste donc pour toujours exclus et défendu les psaumes du style nommé *de concert*.

c) Dans les hymnes de l'Église, on conservera la forme traditionnelle de l'hymne. Il n'est donc pas permis, par exemple, de composer le *Tantum ergo* de telle façon que la première strophe présente une romance, une cavatine, un adagio, et le *Genitori* un allegro.

d) Les antiennes des vêpres devront être ordinairement exécutées avec la mélodie grégorienne qui leur est propre. Si par suite de quelque cas particulier on les chantait en musique, elles ne devront jamais avoir la forme d'une mélodie de concert ni l'ampleur d'un motet ou d'une cantate.

ARTICLE V.

LES CHANTEURS.

12. En dehors des mélodies propres au célébrant à l'autel, et aux ministres, lesquelles devront toujours être en seul chant grégorien sans aucun accompagnement d'orgue, tout le reste du chant liturgique est propre au chœur des clercs, et par conséquent, si les chantres de l'église sont séculiers, ils font proprement partie du chœur ecclésiastique.

La musique qu'ils exécuteront devra donc, au moins dans sa plus grande partie, conserver le caractère de musique de chœur.

Ce n'est pas que nous entendions complètement exclure le solo. Mais il ne doit jamais prédominer dans une fonction, de telle sorte que la plus grande partie du texte liturgique soit ainsi exécutée ; de plus, il devra avoir un caractère de style et de forme mélodique simples et être étroitement relié au reste des compositions en forme de chœur.

13. Du même principe, les chantres ayant dans l'église un véritable office liturgique, il s'ensuit que les dames, étant incapables d'un tel office, ne peuvent être admises à faire partie du chœur ou de la chapelle musicale. Si donc on veut employer les voix aiguës des sopranos et contraltos, elles ne devront être que des voix d'enfants, selon l'usage très antique de l'Église.

14. Enfin, on n'admettra à faire partie de la chapelle de l'église que des hommes d'une piété et d'une probité de vie reconnues, lesquels, par leur tenue digne et religieuse durant les fonctions liturgiques, se montreront dignes du saint office qu'ils exercent. Il serait même convenable que les chanteurs, en chantant à l'église, revêtent l'habit ecclésiastique et le surplis, et, si l'endroit où ils se trouvent est trop exposé aux regards du public, ils en seront défendus par une clôture.

ARTICLE VI.

ORGUE ET INSTRUMENTS.

15. Bien que la musique propre de l'Église soit la musique purement vocale, il est néanmoins permis d'exécuter la musique avec accompagnement d'orgue. En quelques cas particuliers, dans des limites raisonnables et avec les convenances nécessaires, on pourra admettre d'autres instruments, mais non sans une autorisation spéciale de l'Ordinaire, selon la prescription du *Caeremoniale Episcoporum.*

16. Comme le chant doit toujours prédominer, l'orgue et les instruments devront simplement le soutenir sans jamais le couvrir.

17. Il n'est pas permis de faire précéder les chants de longs préludes ou de les couper, en interludes, de véritables morceaux.

18. Le jeu de l'orgue dans l'accompagnement du chant, les préludes, interludes et choses analogues, ne devra pas seulement être combiné selon la nature de l'instrument, mais il devra participer à toutes les qualités que doit avoir la vraie musique sacrée, et qui ont été précédemment passées en revue.

19. L'usage du piano est défendu à l'église, ainsi que les instruments bruyants ou légers, comme le tambour, la grosse caisse, les cymbales, les clochettes et semblables.

20. Il est rigoureusement défendu aux sociétés instrumentales de jouer à l'église ; et seulement dans quelque cas spécial, avec le consentement de l'Ordinaire, il sera permis d'admettre un choix d'instruments à vent, limité, judicieux et proportionné à la grandeur de l'édifice, à condition que les compositions et accompagnements qu'ils exécuteront soient écrits dans un style grave, convenable, et en tout semblable à celui de l'orgue.

21. Dans les processions au dehors de l'église, l'Ordinaire pourra autoriser les sociétés instrumentales, à condition qu'elles n'exécutent aucun morceau profane. Il serait désirable qu'en telle occasion le concours de la musique soit restreint à accompagner quelques cantiques spirituels latins ou en langue vulgaire, exécutés par les chantres ou les pieuses confréries qui prendraient part à la procession.

ARTICLE VII.

AMPLEUR DES MORCEAUX DE MUSIQUE LITURGIQUE.

22. Il n'est pas permis, par raison de chant ou de jeu d'instrument, de faire attendre le prêtre à l'autel plus que ne le comporte la cérémonie liturgique. Selon les prescriptions ecclésiastiques, le *Sanctus* de la messe devant être achevé avant l'élévation, le célébrant devra donc, sur ce point, avoir égard au chant. Mais le *Gloria* et le *Credo*, selon la tradition grégorienne, devront être relativement brefs.

23. En général on doit condamner, comme un abus très grave, que dans les fonctions ecclésiastiques la liturgie apparaisse secondaire et comme au service de la musique, tandis que la musique est au contraire simplement une partie de la liturgie et son humble servante.

ARTICLE VIII.

PRINCIPAUX MOYENS.

24. Pour l'exacte exécution de toutes ces choses et les rendre stables, les Évêques, s'ils ne l'ont déjà fait, institueront dans leurs diocèses une commission spéciale de personnes véritablement compétentes en matière de musique sacrée; à cette commission, de la manière qui sera jugée la plus opportune, sera confié le soin de veiller sur la musique qui doit être exécutée dans leurs églises.

Ils auront soin que ces compositions soient non seulement bonnes en elles-mêmes, mais qu'elles soient proportionnées à la force des chanteurs et soient toujours bien exécutées.

25. Dans les séminaires des clercs et dans les institutions ecclésiastiques, d'après les prescriptions du concile de Trente, on fera cultiver par tout le monde, avec diligence et amour, le plain-chant grégorien traditionnel loué plus haut, et les supérieurs seront, en cette matière, très larges d'encouragements envers les jeunes gens qui leur sont confiés. De même façon, si la chose est possible, on encouragera parmi les clercs la fondation d'une *Schola Cantorum* pour l'exécution de la polyphonie religieuse et de la bonne musique liturgique.

26. Dans les cours ordinaires de liturgie, de morale, de droit canonique, donnés aux étudiants en théologie, on ne laissera pas de toucher les points qui regardent plus particulièrement les principes et les lois de la musique sacrée, et on cherchera à adjoindre à la doctrine quelques instructions spéciales sur l'esthétique de l'art religieux, afin que les clercs, sortis du séminaire, possèdent toutes ces notions, nécessaires à une complète culture ecclésiastique.

27. On aura soin de restituer, au moins près des principales églises, les antiques *Scholae Cantorum*, comme on l'a déjà pratiqué avec d'excel-

lents résultats en bon nombre de lieux. Il n'est point difficile à un clergé zélé d'instituer même de telles *Scholae* dans les petites églises et celles de campagne, et ils trouveront ainsi un moyen assez facile de grouper autour d'eux les enfants et les adultes, et de les faire profiter à l'éducation du peuple.

28. On s'efforcera de soutenir et d'encourager, de toute bonne façon, les Écoles supérieures de musique sacrée déjà existantes et de concourir à en fonder, si l'on n'en possède point déjà. Il est trop important pour l'Église de pourvoir elle-même à l'instruction de ses maîtres, organistes et chantres, selon les vrais principes de l'art sacré.

ARTICLE IX.

CONCLUSION.

29. Enfin on recommande aux maîtres de chapelle, aux chantres, aux personnes du clergé, aux supérieurs des séminaires, des instituts ecclésiastiques et des communautés religieuses, aux curés et recteurs des églises, aux chanoines des collégiales et des cathédrales, et surtout aux Ordinaires diocésains, de favoriser avec tout le zèle possible cette sage réforme, depuis longtemps désirée, et demandée par tous, afin que l'autorité elle-même de l'Église ne tombe pas en discrédit, l'ayant proposée sans cesse, et la demandant encore de nouveau.

Donné en Notre Palais Apostolique du Vatican, le jour de sainte Cécile, Vierge et Martyre, 22 novembre 1903, l'an premier de Notre Pontificat.

PIE X, PAPE.

*
* *

L'Instruction papale a été portée à la connaissance des Églises par le décret de la Sacrée Congrégation des Rites, en date du 8 janvier 1904, qui suit :

URBIS ET ORBIS

Notre Très Saint Père le Pape Pie X, de son propre mouvement, dans son *Instruction sur la musique sacrée*, du 22 novembre 1903, a rétabli heureusement dans les églises, selon l'ancien usage, le vénérable chant grégorien conforme aux manuscrits.

Il a, en même temps, réuni en un seul corps les principales prescriptions propres à assurer ou à rétablir dans les temples la sainteté et la dignité des chants sacrés, ordonnant, dans la plénitude de son autorité

apostolique, qu'elles aient force de loi dans l'Église universelle, comme *Code juridique de la musique sacrée.*

C'est pourquoi le Saint-Père, par cette Sacrée Congrégation des Rites, ordonne et prescrit que l'Instruction susdite soit reçue, et très saintement observée par toutes les églises, nonobstant toute exemption et tout privilège, même ceux-là qui méritent une mention spéciale, comme ceux accordés par le Siège apostolique aux basiliques majeures de cette Ville, et particulièrement à la sainte église du Latran. Sont pareillement annulés les privilèges et recommandations accordés par le Siège apostolique ou cette Sacrée Congrégation, selon les circonstances des événements ou des temps, à toute autre forme plus récente du chant liturgique. Cependant, Sa Sainteté a daigné permettre que ces formes plus récentes du chant liturgique soient conservées licitement, et exécutées dans les églises où elles sont en usage, à condition que, aussitôt qu'il sera possible, le vénérable chant grégorien, selon le texte des manuscrits, leur soit substitué. Nonobstant, etc.



COMMENTAIRE

CE QUE C'EST QUE LE « MOTU PROPRIO ».

TITRE. — Depuis que le Corps du droit canonique s'est trouvé fixé, les papes, à diverses reprises, l'ont augmenté par diverses décisions renfermées dans les livres de collections juridiques, successivement ajoutés au droit primitif.

Ces décisions, depuis plusieurs siècles, sont naturellement devenues plus rares, à mesure que l'Église précisait son cadre et ses constitutions ; de plus, la fixation générale de la discipline ecclésiastique par le concile de Trente, au XVIe siècle, a rendu moins nécessaires les publications de décrétales diverses émanées des papes.

Aussi, depuis cette époque, n'est-ce qu'à l'occasion de choses fort importantes que les Souverains Pontifes ont cru bon de promulguer ce qui leur a paru nécessaire ou utile pour fixer des points de détail, ordonner un usage, réprimer des abus en rappelant au souvenir des ordonnances ecclésiastiques ceux qui s'en étaient écartés.

En matière de liturgie, on peut ainsi citer, dans les derniers siècles, les bulles et constitutions qui ont fixé la forme de l'office romain, en l'imposant aux églises qui n'avaient point de légitimes coutumes ; l'encyclique *Annus qui*, de Benoît XIV, sur la musique d'église ; et enfin l'*Instruction* sur le même sujet promulguée « *motu proprio* », le 22 novembre dernier, par S. S. Pie X[1].

PRÉAMBULE. — Que cet acte soit *juridique*, et ait *force de loi* dans l'Église, il

1. Dans le cours du moyen âge, les actes les plus importants sur la matière sont la lettre *Res una valde incredibilis*, de Léon IV, et la décrétale *Docta sanctorum*, de Jean XXII.

n'y a point à en douter, puisque le pape lui-même l'a dressé suivant les formes et avec les clauses accoutumées qui en fixent le caractère et en précisent le sens, ainsi qu'il est dit dans le décret de promulgation.

Il ne nous appartient pas de développer ici le côté *canonique* de l'Instruction pontificale, déjà si claire par elle-même ; nous nous bornerons à signaler seulement les choses intéressantes à ce sujet, en ce qui concerne plus spécialement le chant sacré, son origine, sa fonction, son organisation.

LA RÉGLEMENTATION DU CHANT SACRÉ APPARTIENT AU PAPE ET AUX ÉVÊQUES.

Dès le début, le pontife parle comme pasteur, non pas seulement de l'Église de Rome, mais de toute église particulière unie à Rome par les liens de la discipline, et, un peu plus loin, à l'article VIII, il chargera les évêques, dont il a confirmé l'élection, d'appliquer son *Instruction* dans leurs propres églises.

Le Pape considère que, au milieu de la beauté et de l'ordonnance des temples et des cérémonies, la manière dont la musique, partie de la liturgie, est organisée en nombre d'églises, constitue un abus et un scandale. Comme il le dit lui-même dans sa lettre d'envoi au Cardinal Respighi [1], les mélodies traditionnelles ont été remplacées trop souvent par « des compositions musicales... conduites à la manière des vieux opéras et pour la plupart d'une si mesquine valeur artistique, qu'on ne les tolérerait pas dans le moindre concert profane ».

Si ces œuvres paraissent plaire à quelques-uns, c'est simplement « qu'elles nourrissent la curiosité des moins intelligents », et ce n'est « ni la dévotion, ni la piété chrétienne » qui les ont fait admettre à l'église. Le devoir du Pape est donc de « réprouver et condamner » ces abus, pour revenir aux formes musicales faites pour l'Église et dans son esprit.

Sans doute, comme le dit encore le Pape dans la lettre déjà citée : « Au premier moment, la nouveauté produira chez quelques-uns des étonnements ; il se trouvera même quelquefois des difficultés de la part de certains maîtres de chapelle et directeurs de chœur, mais peu à peu, la chose reprendra d'elle-même, en voyant la parfaite correspondance de la musique et des prescriptions liturgiques. »

MOUVEMENT DE RÉFORME DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE.

Du reste, — et ici nous revenons au *motu proprio* — beaucoup de bien s'est fait depuis environ dix ans dans les églises de diverses nations. Parmi les Sociétés créées dans ce but et visées par le Pape, il faut citer au premier rang la *Schola Cantorum* en France, fondée par MM. Ch. Bordes, Al. Guilmant et V. d'Indy ; l'*Orfeo catala* de Barcelone, et les sociétés similaires espagnoles ; en Angleterre et en Italie, des groupements locaux ayant un programme analogue, c'est-à-dire :

1° Le chant grégorien d'après les manuscrits ;

2° La musique palestrinienne ;

3° La musique plus moderne se rattachant aux deux premières formes.

1. Lettre pontificale du 8 décembre 1903, au Cardinal Respighi, Vicaire général de Rome.

En Allemagne et en Autriche, en Belgique, en Suisse, existent aussi de nombreuses Sociétés de Sainte-Cécile ou de Saint-Grégoire, merveilleusement organisées et admirablement disciplinées, mais qui, jusqu'ici, se sont contentées, pour le chant grégorien, des éditions plus ou moins abrégées ou altérées ayant cours dans les divers diocèses [1].

En France, la *Schola Cantorum* a suscité beaucoup de groupements en divers endroits, et a pu arriver à agir suffisamment pour voir, soit en des églises locales, soit même en des diocèses, restaurer complètement la musique sacrée sur les bases qu'elle a posées il y a dix ans, et qui se trouvent aujourd'hui confirmées par le Pontife romain.

Art. i. — Les numéros 1 et 2 de l'*Instruction* sont assez clairs par eux-mêmes, pour n'avoir pas besoin de commentaire, et répondent à des objections fréquemment répétées.

Ainsi, nous avons souvent entendu dire par des ecclésiastiques ou même des religieux : « Nous n'allons ni au théâtre, ni au concert, pourquoi donc n'entendrions-nous pas dans les églises les formes musicales usitées dans ces auditions ? » Le Pape leur répond : « La musique doit être *sainte*, et par conséquent exclure toute chose profane. »

Autre objection :

« Palestrina et Bach sont bons pour des Italiens ou des Allemands, mais ne sauraient convenir à des Français, auxquels il faut une musique plus capiteuse (*sic*). » La réponse figure dans l'acte papal.

LE CHANT GRÉGORIEN.

Art. ii, n° 3. — Le chant grégorien, patrimoine de l'Église romaine, corrompu depuis de longues années dans la plupart des églises, a été restauré dans sa tradition et son texte, d'après les anciens manuscrits [2], par Dom Pothier, bénédictin français de l'abbaye de Solesmes, et maintenant abbé de Saint-Wandrille.

C'est par la publication et les livres du R^me^ Abbé et de ses disciples que la restauration du plain-chant a pu se faire en de nombreuses églises. La *Schola Cantorum* se sert de ces livres, établis sur l'ensemble des traditions musicales de l'Église latine.

L'année dernière, les bénédictins, par les soins de Dom Mocquereau, ont commencé une nouvelle édition, dont les variantes mélodiques sont surtout celles des anciens manuscrits de l'abbaye de Saint-Gall.

1. Le mouvement de réforme en ces contrées, sur les bases exposées plus haut, a commencé d'abord à Aix-la-Chapelle, grâce au chanoine Boeckler, ensuite, au monastère de Maria-Lach, et enfin, d'une façon plus importante, par la fondation de l'Académie grégorienne, à l'Université de Fribourg, en Suisse, sous la direction du savant grégorianiste, le Professeur Dr P. Wagner.

2. On ne saurait compter au nombre des livres conformes à cette définition, ceux qui se sont simplement inspirés des manuscrits pour la correction ou la réforme des mélodies ; on ne saurait non plus y comprendre — malgré le bien qu'elles ont fait, — à cause de leur caractère transitoire, les éditions qui, ayant reproduit la note, la mélodie des manuscrits anciens, ont cru devoir cependant, à cause de divers préjugés, la corriger, ou l'altérer en quelques endroits, en modifier le rythme par l'adjonction de semi-brèves, etc. Ces éditions rentrent donc dans le cas prévu par le décret de la Sacrée Congrégation des Rites.

En dehors de ces éditions complètes, divers grégorianistes, en France et à l'étranger, ont publié, en notation de plain-chant ou en notation moderne, des transcriptions d'offices ou de parties de la liturgie, avec ou sans accompagnement ou harmonisation.

Quelques-unes suivent la ligne mélodique de l'édition bénédictine, mais en ont modifié le rythme, en certains passages; d'autres ont donné, d'après diverses classes de manuscrits, soit dans les revues de musique d'église [1], soit dans des recueils séparés, des variantes intéressantes au point de vue historique ou musical.

Toutes ces publications, « ces études passées et présentes, faites par des hommes insignes et ayant grandement mérité de l'art..., ont fait apparaître le chant grégorien comme doux, suave, facile. » (Lettre du Pape citée plus haut.) Jusqu'à ce que toutes les églises se soient entendues pour accepter, ou recevoir de Rome comme aux temps anciens, une édition ou un texte unique, c'est par de tels travaux que se préparera la restauration du chant de l'Église.

*
* *

La chose, évidemment, soulèvera quelques légères difficultés : d'une part, à cause des intérêts engagés par les éditeurs dans les livres de plain-chant dont les approbations temporaires sont annulées par le Saint-Siège ; d'autre part, à cause des « propres » diocésains.

a) Mais, sur le premier point, on peut dire que la difficulté est résolue d'avance.

On dit, en effet, que depuis longtemps les divers éditeurs de chant moderne avaient arrêté en principe de liquider leurs éditions, ou d'en donner des versions corrigées d'après les manuscrits.

Les derniers actes du Saint-Siège viennent en aide à cette bonne volonté en lui donnant une direction. Il sera évidemment d'autant plus facile aux éditeurs de chant liturgique de s'entendre entre eux, que plusieurs ont déjà édité des recueils divers de mélodies extraites des manuscrits anciens [2]. Ces recueils contribuent puissamment, tout en laissant momentanément en usage, pour le reste des offices, les livres exclus, à redonner la pratique et le goût des vrais textes de la mélodie liturgique.

b) Sur le second point, il peut y avoir matière à plusieurs solutions, suivant les décisions jugées les meilleures par les évêques :

Ou bien le *statu quo* ;

Ou bien faire refondre les mélodies des *propres* par des spécialistes, en les corrigeant d'après les chants antiques ;

Enfin, il est une troisième manière de la résoudre : elle serait des plus profitables à l'Église et à l'Art. Nos « propres », en effet, sont, pour la plupart, modernes, et, au moins quant au choix des textes à chanter, non conformes à la tradition ; de plus, ils diffèrent souvent, pour la même fête, d'un diocèse à l'autre.

1. Ces revues, auxquelles collaborent des évêques comme S. G. Mgr Foucault, et des laïques, des religieux et des prêtres séculiers, sont, pour la France, la *Tribune de Saint-Gervais*, organe de la « Schola Cantorum » ; la *Revue du Chant grégorien*, éditée à Grenoble. A l'étranger, la principale est la *Rassegna gregoriana*, de Rome, dirigée par Mgr C. Respighi.

2. Ainsi (pour ne parler que de la France), l'importante librairie Poussielgue, à Paris.

Depuis longtemps, le vœu le plus vif des liturgistes français — et parmi eux, plusieurs de NN. SS. les Évêques — serait de voir refleurir l'unité sur ce point, en reprenant les anciennes particularités que nos églises avaient conservées depuis le moyen âge et même l'époque gallicane.

Ainsi en était-il pour les offices de saint Denys, de saint Vincent, saint Nicolas, saint Grégoire le Grand, etc., pour les divers confesseurs, martyrs, vierges.

Si NN. SS. les Évêques choisissaient ce moment pour revenir à ces vieilles et communes traditions — au moins en ce qui concerne les textes chantés, — nul doute que nombreux seraient les chercheurs, liturgistes et plain-chantistes qui se mettraient à leur disposition pour les suivre et les aider, tandis que le Saint-Siège donnerait son approbation à ce retour aux anciens usages.

On a pu le remarquer du reste, le Souverain Pontife désire tout particulièrement voir intéresser les fidèles au chant des offices. C'est en effet le moyen le plus sûr pour eux d'y assister dans l'esprit de l'Église, qui est une société organisée, avec ses réunions régulières.

C'est pourquoi une restauration bien nette de l'ordinaire des offices, suivant la tradition, s'impose.

Déjà, à Rome, pour diverses cérémonies, on a imprimé et distribué à l'assistance des petites feuilles destinées au chant des fidèles, entraînés par des groupes de chanteurs exercés placés en plusieurs endroits de l'église. A Paris, la même chose a été plusieurs fois tentée avec succès.

En quelques diocèses, pour arriver à ce but, les règlements épiscopaux prescrivent aux catéchistes d'enseigner le chant de l'ordinaire de l'office. Nous avons assisté avec plaisir, en certains pays, à des messes privées des plus intéressantes, ne demandant guère plus de cinq minutes en sus du temps habituel aux messes basses, et auxquelles les fidèles s'intéressaient puissamment.

En voici le programme, assuré, soit par le prêtre célébrant, qui entonnait, les chants s'il était seul, soit par un autre ecclésiastique ou chantre au chœur: *Kyrie* et *Gloria*, lecture en français de l'Évangile, *Credo* s'il y a lieu, *Sanctus* et *Agnus*, le tout sur les récitatifs les plus simples (et les plus oubliés), plus une courte invocation après la consécration et pendant la communion [1].

Il y a là quelque chose d'*admirablement puissant*, et dont on ne soupçonne pas habituellement l'effet, possible aussi bien avec quelques enfants de catéchisme qu'avec la plus grande foule. Et cela remplace avantageusement les « sensibleries » de tant de cantiques prétendus « mélodiques » ou bien « entraînants » chantés sur des airs de gavotte, de marche militaire, de romance.

Rien n'empêche, du reste, de chanter des cantiques dignes et graves au commencement et à la fin, et voilà le programme tout trouvé pour les messes de catéchisme, d'œuvres, de patronage.

LA MUSIQUE POLYPHONIQUE.

Nº 4. — Quant aux œuvres des maîtres anciens, elles ont été déjà inscrites, en France, voilà bien des années, au répertoire de diverses grandes maîtrises :

1. Le mieux pour cette dernière serait de prendre le chant antique du *Gustate*, doux et pas difficile, le *plus ancien texte* usité pour la communion (VIIIe dim. ap. la Pentec.) avec des versets du psaume 33, ou d'un psaume analogue, et la répétition de l'antienne suivant le vieil usage, en forme de refrain.

telles celle de Langres, sous la direction de MM. les abbés Couturier ; celle de Dijon, avec M. l'abbé Moissenet ; celle de Moulins, avec M. l'abbé Chérion, maintenant maître de chapelle de la Madeleine, à Paris.

Mais le principal mouvement de propagande a été fait par la *Schola Cantorum*, qui a réédité de nombreuses œuvres des maîtres du style *a cappella.*

Les quelques préjugés que l'on nourrit à l'égard de ces compositions ne résistent pas à l'examen. Une maîtrise d'église de force moyenne arrive très bien à en exécuter un choix bien fait, sans qu'il soit nécessaire de soutenir les chanteurs par un accompagnement.

En tout cas, l'accompagnement de telles œuvres, lorsqu'on se voit dans la nécessité de le faire, devra toujours être très discret.

N° 5. — Parmi les œuvres classiques plus modernes, et convenant à l'église, il faut citer quelques rares pièces seulement, comme l'*Ave verum* de Mozart, à quatre voix mixtes, soutenues d'une instrumentation écrite dans un style se rapprochant assez de celui de l'orgue, et conforme par conséquent à l'art. VI de l'Instruction que nous commentons.

C'est ici le lieu de faire remarquer que, à part quelques messes dans le style de concert, et beaucoup au-dessus de la force ordinaire des maîtrises, les grands compositeurs des deux derniers siècles n'ont point composé de musique d'église.

La presque totalité des motets (généralement en solo), ou parties de messes attribuées à Mozart, Haydn, Hændel, Gluck, Beethoven et autres maîtres moindres, sont des adaptations — quelquefois très mal faites — de fragments d'œuvres instrumentales, et même, la plupart du temps, de cavatines, romances, lieder, finales d'opéras bouffes ou tragiques ; parfois même, ce sont des œuvres entièrement supposées, tel le prétendu « air d'Église de Stradella » transformé tout à tour en sonnet religieux, en *Pie Jesu*, etc.

Les adaptations à des œuvres déjà existantes ne sont admissibles qu'avec des anciens cantiques ou chorals, principalement harmonisés ou arrangés, au XVIe siècle, en France, par Goudimel (que l'on a cru longtemps avoir été professeur de G. P. de Palestrina) ; au XVIIIe siècle, en Allemagne, par Bach.

Les mélodies de ces chorals sont, en effet, des *timbres* ou airs religieux s'adaptant à tous les textes de même versification, comme les chants des hymnes et proses d'Église, auxquels ils ont fréquemment emprunté leurs formes musicales.

Quant à l'école moderne, depuis plus de cinquante ans, elle s'est généralement inspirée, dans ses compositions originales, des condamnables adaptations signalées plus haut.

Cependant, dans leurs dernières grandes œuvres, des musiciens français, tels que Gounod et M. Th. Dubois, se sont assujettis aux règles canoniques, en s'assimilant diverses formes dites « grégoriennes » ou « palestriniennes ».

De son côté, la *Schola Cantorum* a suscité beaucoup de compositions d'après le même principe, publiées dans son *Répertoire moderne.* Toutes ces œuvres ont heureusement contribué, en beaucoup de lieux, à remplacer les œuvres théâtrales ou parodiées.

Il faut le reconnaître néanmoins, il reste encore beaucoup à faire en France, et depuis longtemps l'Allemagne et même l'Italie sont en possession d'une « belle, grave et sérieuse » école de musique d'église, qui a produit de fort remarquables compositions.

ABUS DIVERS, CENSURES ET RÉGLEMENTATIONS.

Art. iii, n° 7. — Par cet article, le Pape met fin à une opinion que nous avons entendu soutenir et appliquer par des ecclésiastiques : à savoir « qu'on pouvait, même à une grand'messe *Pro populo*, quand elle est célébrée par un seul ministre, chanter en langue vulgaire » !

Il faut rappeler que si, pendant une messe basse, la liturgie *tolère* de tels chants, il faut néanmoins les éviter depuis l'Élévation jusqu'après la Communion.

Nos 8 et 9. — Combien d'œuvres, hélas ! tombent sous la censure pontificale de ces paragraphes ! Ces *Credo* boursouflés dans lesquels les répétitions du mot *Credo* en divers endroits du texte finissent par former des sens hérétiques ; des coupures analogues, comme *Crucifixus* | *etiam pro nobis*, énormité ! Les *Kyrie* dans lesquels le chœur soupire *ele*, puis, après un grand silence, ou même un accord d'orgue, *ison ;* les *Amen* répétés des douzaines de fois ; les *Agnus* dont les *dona nobis pacem* s'en vont *perdendosi*, et tant de motets !

Le Pape rappelle aussi les rubriques qui règlent, à la messe, le chant des motets, savoir :

1° A l'offertoire, si l'on désire faire de la musique, il ne faut le faire qu'après le chant ou la récitation du texte liturgique du jour ;

2° Après la consécration, il ne faut pas que le chant d'un motet ou d'une antienne fasse supprimer le *Benedictus*, qui, faisant partie de la liturgie, doit toujours être dit, soit avant, soit après, suivant l'usage des lieux.

Au point de vue historique, on trouve encore une confirmation de ces règles liturgiques, puisque les motets placés en ces endroits ne sont que la suite des anciens versets, *tropes*, et petites proses *ad libitum*, dont on a quelquefois conservé le texte dans lesdits motets, comme l'*Ave verum*.

On pourra utilement appliquer la même règle à la communion, là où les fidèles ont gardé l'excellent usage de communier à la grand'messe ; soit d'abord, suivant les rubriques, l'antienne prescrite lorsque le prêtre descend de l'autel, puis un ou plusieurs versets ou motets, pendant la cérémonie.

Art. iv. — Cet article est à lire tout entier et à méditer par les maîtres de chapelle et les compositeurs, tant pour la composition que pour le choix de morceaux à exécuter.

Le n° 10 en particulier serait à appliquer dans bien des églises pour les messes de mariage célébrées à voix basse, et pendant lesquelles on exécute des pièces diverses qui peuvent former parfois un fort joli concert spirituel, mais sans aucun lien avec la liturgie.

Pour la composition des pièces, on ne saurait en effet disconvenir que le chant grégorien fournit des cadres très souples et de fort bel effet, avec la division de ses chants en intonation, chœur, versets des solistes, demi-chœurs se répondant, etc.

N° 11. — *a*) Le Pape rappelle à une simple règle de bon sens et de bon goût artistique. Que signifie en effet un ridicule extrait d'une messe, ou d'une litanie, comme un *Qui tollis*, un *Sancta virgo virginum*, etc. ?

b) Les prescriptions liturgiques au sujet du chant grégorien à Vêpres sont fixées d'après le caractère populaire que doit avoir cet office.

Faire chanter, même en plain-chant, les versets des psaumes par un soliste alternant avec un petit chœur chantant des faux-bourdons, c'est contraire à la tradition et à l'esprit de l'Église.

Ce qu'il faut, si l'on veut se servir de différentes manières d'exécuter le psaume, c'est qu'en général il y ait un chœur des fidèles ou du clergé qui puisse lui-même être divisé en deux demi-chœurs, ou bien un chœur unique faisant opposition à un soliste, à une maîtrise, ou à un petit chœur chantant en faux-bourdons ou en versets musicaux qui conservent le style de la psalmodie chorale, c'est-à-dire la brièveté relative, la division bien nette de la médiante, et, jusqu'à un certain point, la récitation sur une note tenue, comme le sont les faux-bourdons mélodiques et les psaumes de l'ancienne école.

On voit que le Pape condamne une fois de plus l'usage des psaumes dits *de concert ;* en France, ce passage vise surtout les *Magnificat* en musique, qui restent, comme ils l'ont toujours été, interdits.

c) Ce qui est dit des psaumes peut se dire des hymnes, qui sont aussi des chants populaires. Les *Tantum ergo* visés par ce paragraphe ne se chantent plus guère en France, sinon dans des offices de confrérie ou de communauté, et il est à désirer qu'ils en disparaissent entièrement. Il est en effet absolument ridicule d'entendre une soliste donner un *Tantum* dans un style théâtral, avec des sourdines du chœur, et auquel succède un « brillant » *Genitori* d'allure militaire.

Remarquons ici que le pape emploie les termes d' « adagio, allegro » non point dans le sens du plus ou moins de rapidité de mouvement donnés à ces pièces, mais d'après les *formes* musicales ainsi caractérisées par les maîtres de la composition.

d) Ce passage ne trouve guère d'application en France, mais, en le rapprochant de la mention faite plus haut de la permission du Cérémonial, on peut en induire des dispositions fort intéressantes au point de vue musical, pour le chant des psaumes et cantiques de Vêpres. Voici un exemple :

I, l'antienne en plain-chant grégorien, à l'unisson. Si c'est une antienne très connue, elle est chantée par tous ; si elle est spéciale, les chantres seuls la diront.

II, les chantres et les fidèles alternant les versets d'une des façons dites plus haut.

III, au verset *Gloria Patri*, faux-bourdon ou chœur musical *piano* et *andante ; Sicut erat* par tous.

IV, reprise de l'antienne en musique.

De cette façon, chaque psaume ou cantique avec son antienne garde sa forme traditionnelle et populaire, tout en étant susceptible d'un intéressant développement musical.

Art. v, n°s 12 et 13. — Ces paragraphes se suffisent d'eux-mêmes, et, si les ecclésiastiques veillent à les appliquer, c'est la fin de presque tous les motets en solo, dont la disparition est depuis longtemps demandée par tous les gens de goût. Il en est fort peu, en effet, qui forment avec le reste des chants l'unité de style qui doit caractériser un ensemble musical, et, on peut le redire encore, les grands maîtres n'en ont point composé pour le service liturgique. Ces *O Salutaris, Ave Maria,* etc., qui se succèdent en certaines églises avant la bénédiction du Saint-Sacrement, sont un usage absolument moderne, marqué le plus souvent au sceau du mauvais goût.

PERSONNEL CHANTANT, INSTRUMENTS ET INSTRUMENTISTES.

Il est également bon de faire remarquer, au sujet du chant des femmes à l'église, que c'est l'emploi de femmes-chantres, ayant une position fixe ou à peu près dans la maîtrise, qui a toujours été interdit.

Cette interdiction n'a jamais visé naturellement ni les couvents de femmes, ni les confréries ou sociétés qui prêtent leur concours ou à leurs offices propres ou à l'office public, ni par la même raison les sociétés de chanteurs professionnels ou amateurs, qui peuvent se faire entendre en certaines circonstances, à condition, bien entendu, qu'elles suivent étroitement les règles qui régissent la matière.

Ces règles sont principalement, avec l'autorisation de l'Ordinaire, de suivre le chant grégorien, la musique palestrinienne, la musique plus moderne généralement chorale ; on évitera autant que possible les œuvres musicales en solo, et on se rappellera surtout que des pièces de ce genre, exécutées par des voix de femmes, sont absolument interdites dans les offices.

N° 14. — Voici un article qui gagnerait à être très sévèrement appliqué.

Trop souvent, en effet, le personnel chantant des nombreuses églises des grandes villes laisse à désirer, soit par la tenue, soit par l'origine de ceux qui en font partie.

De plus, comment s'étonner que la musique d'Église se soit appauvrie ou tourne au profane, quand on voit des chantres, des maîtres de chapelle, des organistes, être en même temps employés dans des cafés-concerts, des brasseries, et, à plus forte raison, lorsqu'ils sont francs-maçons connus, même « vénérables » de loges, ou Juifs?

C'est pourquoi le Souverain Pontife, alors qu'il était patriarche de Venise, avait ordonné à ses prêtres de tenir des états très exacts de leurs chanteurs, maîtres de chapelle, organistes; ces états devaient être visés par l'administration épiscopale.

Art. vi et vii, n°s 15 à 23. — On doit savoir un gré infini au Saint-Père de rappeler et préciser des règles qui n'auraient jamais dû être oubliées dans les églises.

On oublie trop fréquemment que l'orgue n'a jamais été qu'un accessoire, et que si la liturgie tolère ou quelquefois permet son emploi, elle ne l'ordonne jamais.

Il y a, de plus, beaucoup d'abus de ce côté. L'offertoire liturgique passé sous silence; les versets privilégiés, comme le *Gloria Patri*, ou l'intonation du *Magnificat*, omis par le chœur et confiés à l'orgue, tout cela, et bien d'autres choses encore, est choquant à la fois au nom de l'art et de la piété.

Lorsque les préludes et interludes sont hors de proportion ou dans une tonalité qui n'est pas celle de l'*antienne* ou de l'*hymne* auxquels ils doivent être associés, — et le cas est fréquent! — c'est encore une faute grossière.

L'abus est plus grand encore avec l'usage d'autres instruments. Ainsi, dans une grand'messe où les fidèles communient, des variations d'une romance ou d'une mélodie analogue faites par le hautbois ou la flûte, ou encore des transcriptions de *lieder* pour le violoncelle, quelquefois pis encore, comme un trio de mandolines (!), tout cela est à la fois aussi grotesque que contraire à la dévotion.

Et que dire aussi de ces prétendues méditations, ces marches solennelles, ces transcriptions d'intermèdes d'opéra comique, de ballets ou de cortèges d'opéra, etc., et les œuvres composées dans le même style ?

Et les processions du Saint-Sacrement, dans une église, avec fanfare exécutant des marches plus ou moins religieuses ou des fantaisies sur un opéra généralement vieillot!

On ne saurait trop le répéter, les véritables artistes se sont toujours élevés contre ces choses, et si plusieurs curés ont dû les interdire dans leurs églises,

nous connaissons par contre de très bons maîtres de chapelle et organistes qui, jusqu'ici, n'ont pas demandé mieux que de faire de très bonne musique, convenable à l'église, et qui, trop souvent, ont dû s'incliner, hélas! sous les ordres formels de leurs supérieurs ecclésiastiques, leur demandant ou même leur imposant de tels errements !

ENSEIGNEMENT ET SURVEILLANCE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.

Art. viii et ix, n°s 24 à 29. — Dans ces derniers paragraphes, le Pontife, suivant l'usage, indique les moyens d'exécution de la loi qu'il formule.

On remarquera qu'il nomme, au n° 29, les musiciens habituels des églises, avec les membres du clergé, leurs fonctions pendant l'office les assimilant à ce moment à une personne ecclésiastique dont ils tiennent la place, comme il est dit au n° 12.

Au temps jadis, du reste, ces fonctions étaient remplies par des clercs, ou, pour parler plus exactement, ceux qui obtenaient de tels bénéfices — chantres, organistes, maîtres de chapelle (de même que les sacristains) — étaient tenus, s'ils ne l'avaient pas déjà reçue, à se faire conférer la cléricature. Mais des abus ayant souvent résulté de cet état de choses, on prit peu à peu l'usage de conserver des laïques dans ces fonctions ecclésiastiques.

Ainsi, au xvie siècle, tandis que la plupart des chantres-compositeurs dont les œuvres nous restent, comme Josquin de Prés, Victoria, etc., étaient clercs et même prêtres, Palestrina, quoique attaché à la chapelle papale, était laïque et père de famille.

A notre époque, au contraire, il est tout à fait exceptionnel qu'un ecclésiastique remplisse ces fonctions; nous en avons déjà cité plus haut, à propos du n° 4. Il faut encore nommer, au premier rang, M. l'abbé Perruchot, qui, après avoir commencé à rétablir la musique traditionnelle de l'Église à la cathédrale d'Autun, vint le faire à Paris avec le plus grand succès, d'abord à Notre-Dame-des-Blancs-Manteaux, et actuellement à Saint-François-Xavier. M. Perruchot est, du reste, un compositeur des plus remarquables.

S'il est rare actuellement, surtout en France, de voir un ecclésiastique s'occuper de musique d'église avec une compétence suffisante, c'est que pendant longtemps l'enseignement des séminaires, malgré les prescriptions formelles du droit canonique, en a laissé trop souvent la matière de côté. Or, si la liturgie est un lieu théologique, la musique d'église est une des plus importantes parties de la liturgie. Mais actuellement un mouvement très important s'est fait dans ce sens, surtout par l'impulsion des Sulpiciens et des Lazaristes : nous citerons particulièrement M. l'abbé A. Vigourel, l'un des directeurs de Saint-Sulpice à Paris, un des premiers et meilleurs protagonistes du mouvement de réforme. A côté de lui, M. l'abbé Guibert, et dans les petits séminaires, M. le chanoine H. Poivet, dont l'œuvre à Versailles a influé sur la plupart des maisons de l'*Alliance ;* M. l'abbé Boyer, à Bergerac, maître de chapelle et compositeur distingué, etc.

Autrefois de grands personnages de l'Église de France étaient très stricts sur ce point.

Au xviie siècle, saint François de Sales, étant évêque, n'hésitait pas à reculer d'un an l'ordination presbytérale d'un diacre dont il ne jugeait pas suffisante l'instruction musicale : c'était, du reste, une règle inscrite en plusieurs statuts diocésains. Le P. Bourgoing, l'un des amis et directeurs de saint Vincent de Paul, fut, avant d'être supérieur de l'Oratoire, directeur du chœur de l'église de la même congrégation, à Paris.

Au moment même de la Révolution, à Notre-Dame de Paris, les prêtres bénéficiers étaient tenus de suivre, en même temps que les chantres, deux fois par semaine, les cours du maître de chapelle, si la formation musicale leur faisait défaut.

En notre temps, à l'instigation d'ecclésiastiques instruits et de laïques zélés, une « École supérieure de musique religieuse », d'abord agrégée à l'Institut catholique de Paris, a été fondée par la *Schola Cantorum.*

Malgré l'encouragement moral et l'appui matériel de plusieurs de NN. SS. les Évêques, trop peu de jeunes clercs sont venus s'inscrire à cette École; souvent, en effet, ces élèves, devant parfaire en même temps leurs hautes études philosophiques, scientifiques ou théologiques, avaient tendance à négliger la musique.

Il en est résulté que, malgré les appels faits de tous côtés, et en dépit des musiciens d'église, prêtres ou laïques, déjà lancés par elle, cette École, de plus en plus, tend à un caractère profane, très loin de la pensée et des intentions de ses fondateurs, entraînés par des circonstances de fait.

Nul doute certainement que ceux-ci, le cas échéant, n'hésiteraient pas à créer dans l'École de la rue Saint-Jacques une section distincte, consacrée spécialement à l'art religieux, qui reste cependant à la base de tout son enseignement.

Le Pape recommande aux évêques de soutenir de tout leur pouvoir de telles écoles, qui fournissent un cadre tout créé pour l'organisation de l'enseignement musical religieux, et la fondation ou l'entretien des maîtrises.

Un des bons moyens, du reste, indiqués par le Pontife aux chefs des Églises, est d'abord, là où il n'y en a pas encore, l'institution d'une Commission stable et perpétuelle de musique d'église, comme en ont déjà établi un grand nombre d'évêques.

Ces Commissions sont présidées par l'Ordinaire lui-même ou un de ses représentants, assisté d'un ou deux chanoines, d'un ou deux supérieurs ou recteurs de Séminaire ou d'Institut ecclésiastique. Parmi les membres qui la composent : le préchantre de l'Église cathédrale et le directeur de chant du principal Séminaire; un ou deux maîtres de chapelle, organistes, compositeurs, directeurs ou professeurs des Écoles ou des Sociétés de musique religieuse, et critiques d'art d'une compétence reconnue : autant que possible, si l'on a assez de sujets, l'Évêque choisit, pour chaque catégorie, un ecclésiastique ou un laïque, et, bien entendu, parmi ceux qui sont connus comme suivant les règlements de l'Église en pareille matière. Il serait même sans doute bon, dans les diocèses très importants, de scinder en deux la Commission : soit une Commission formée des théologiens et canonistes, et une sous-commission composée des musiciens.

Le rôle de la Commission épiscopale est de conseiller, en la matière, de veiller à l'exécution des lois ecclésiastiques qui la règlent, et de réprimer les abus.

Sur ces divers points, le premier devoir de la Commission est de faciliter la bonne exécution du plain-chant grégorien traditionnel, et, par conséquent, elle constate, par l'examen de fin d'année ou de sortie, que les jeunes prêtres envoyés dans les paroisses sont suffisamment formés. C'est à elle aussi de faire reviser, s'il y a lieu, les mélodies du propre diocésain; de s'entendre avec les éditeurs liturgiques pour désigner le délai dans lequel les livres non conformes aux décisions du Saint-Siège doivent être retirés de l'usage; d'imposer dès à présent, au moins pour l'ordinaire des offices, le chant romain prescrit, là où il n'est pas encore suivi.

La Commission épiscopale doit avoir l'état des chantres, maîtres de chapelle et organistes du diocèse, fourni par les curés, avec l'indication de leur origine. Elle doit également, si ceux-ci ne peuvent pas justifier de titres suffisants, leur imposer l'examen nécessaire, passé devant elle ou les musiciens qu'elle a délégués.

En même temps, la Commission publie la liste des œuvres musicales modernes exécutables dans les églises, ainsi que celles qui sont contraires aux prescriptions ecclésiastiques.

En France, M. le chanoine Chaminade, de Périgueux, a publié une liste de ce genre ; en Allemagne, la plupart des églises s'en tiennent à celle établie par la *Caecilien-Verein ;* en Italie, le pape Pie X, étant patriarche de Venise, revoyait lui-même les œuvres acceptées par sa commission et, parfois, en rectifiait le jugement.

Ce qui nous paraît le plus pratique, afin de ne point paraître dresser aux directeurs de chœurs des lisières étroites, et assurer l'unité, serait que, dans les diocèses moins importants, les commissions acceptassent purement et simplement le programme établi par les commissions des principaux diocèses.

Quant à la liste d'œuvres à exécuter, il convient moins, en ce qui concerne celles déjà en usage, d'en faire un répertoire strict — quoique la chose soit très louable, — que d'en dresser un catalogue type, avec, d'une part, l'indication des pièces musicales qui peuvent servir de modèles pour le choix des compositions, et, d'autre part, celles qu'on peut simplement accepter ou conserver, au moins momentanément, dans l'usage : par exemple un motet, une messe, qui, bien qu'écrite dans son ensemble d'après les règles tracées par le Souverain Pontife, aurait néanmoins, par places, des cadences, des formules mélodiques rappelant trop le *conventionalisme* des œuvres profanes.

Mais toutes les nouvelles compositions pour l'Église doivent recevoir le visa de la Commission.

RÉSUMÉ

UN OFFICE MODÈLE.

Voici, comme exemple d'application de ce qui précède, un modèle de programme pour la messe, les vêpres et salut, un jour de fête, dans une église qui possède une maîtrise de force moyenne, laquelle a même pu, à cette occasion, s'adjoindre un ou deux chanteurs supplémentaires [1].

MESSE

Le propre de la messe du jour *entièrement* exécuté, suivant le chant romain des manuscrits. (Voir plus haut, pour les éditions, l'article *Le chant grégorien.)* On se rappellera que la tradition liturgique et musicale confie aux voix d'enfants l'*Alleluia* et son verset.

Kyrie, Gloria, Benedictus, de la *Missa brevis*, G. P. de Palestrina [2].

Credo dit « Cardinal » alterné à l'unisson par les chœurs [3] ; ou bien celui du 1[er] ton, en chant musical, de H. Du Mont [4].

1. Nous indiquons, en note, les meilleures éditions françaises des pièces que nous citons.
2. Schola Cantorum, *Anthologie.*
3. Edit. de Solesmes ; ou *Principaux Chants liturgiques*, transcrits par A. Gastoué, Poussielgue, Paris.
4. Edit. harmonisée par Al. Guilmant, Durand, Paris ; sans harmonisation, avec un choix de plains-chants musicaux, transcrits par A. Gastoué, Poussielgue, Paris.

A l'Offertoire, *après* le texte liturgique, jeu d'orgue ou motet *ad libitum :*

Domine, convertere, de Roland de Lassus [1].

Sanctus et *Agnus* de la *Missa Pontificalis,* de Don L. Perosi [2].

Après la bénédiction du célébrant :

Alleluia, finale de la seconde partie du *Messie*, de Hændel [3].

VÊPRES ET SALUT

Deus, in adjutorium, T. L. de Victoria [4].

Les antiennes et psaumes, l'hymne, comme il a été dit plus haut, à propos de l'art. IV, nº 11.

S'il y a sermon, le *Benedicamus* ayant été dit par le premier chantre ou les enfants, et répondu par tout le monde, cantique en langue vulgaire :

Je viens à votre école, adorable Jésus, du P. Sandret [5].

Après le sermon, choral :

A toi, mon Dieu, mon cœur monte, à l'unisson ou à quatre voix, par Cl. Goudimel [6].

Quand le diacre ou le célébrant va chercher le Saint-Sacrement :

Venite exsultemus et invitatoire du jour, chant grégorien, avec reprise de tout le chœur.

A l'exposition du Saint-Sacrement :

O magnum mysterium, de T. L. de Victoria (ce motet convient surtout au temps de Noël) [7].

Mémoire de la sainte Vierge :

Lætare, puerpera, prose, chant grégorien, alternée par les chœurs ou avec l'orgue (convient surtout au temps de Noël).

Prière pour la paix :

Da pacem, de Gounod [8].

Prière pour le pape :

Tu es Petrus, du « Petit Salut », de M. l'abbé Perruchot [9].

Selon la diversité des usages, *Cor Jesu*, ou *Parce Domine*, trois fois en plain-chant par tous ; ou *Te Deum*, en alternant le chant ancien et le chant abrégé. (Voir éditions citées.)

Avant la Bénédiction :

Tantum ergo, du « Petit Salut », de M. l'abbé Perruchot.

Après la bénédiction :

Tollite hostias, finale de l'*Oratorio* de Noël, de C. Saint-Saëns [10].

1. Schola Cantorum, nº 59 de l'*Anthologie*.
2. Restori, éditeur, Turin et Paris.
3. Adaptation latine de M. l'abbé Moissenet, chez Perégally et Parvy, Paris ; adaptation française de V. Wilder, chez Heugel, Paris.
4. Schola Cantorum, nº 73, *Psalmodiæ vespertinæ*, 2e série.
5. Schola Cantorum, collection du chant populaire ; nº 1 du *Recueil de Cantiques*, par M. l'abbé Boyer, Petit Séminaire de Bergerac.
6. Edit. des Maîtres musiciens de la Renaissance, par H. Expert, chez Leduc, Paris.
7. Schola Cantorum, nº 4 de l'*Anthologie*.
8. Lebeau, éditeur, Paris.
9. Schola Cantorum, Répertoire moderne, nº 11.
10. Durand, éditeur, Paris.



BIBLIOGRAPHIE

Albert Soubies. — **Les directeurs de l'Académie de France à la villa Médicis.** Paris, Librairie des bibliophiles, 1903, petit in-12, VII-127 p.

Albert Soubies. — **Les membres de l'Académie des beaux-arts depuis la fondation de l'Institut.** Première série, 1795-186. Paris, Flammarion, 1904, in-8º, VII-236 p.

Autant les deux derniers volumes publiés par notre infatigable confrere, M. Albert Soubies, diffèrent d'apparence, autant ils se ressemblent par le but visé et les moyens employés. Dans l'un comme dans l'autre, une suite de notices biographiques, claires et rapides, abondamment pourvues d'agréables anecdotes, nous présentent une à une les silhouettes des nombreux artistes, peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens, que la consécration officielle de l'Institut ou de l'Académie de France à Rome a désignés pour l'*immortalité*, sans que, à beaucoup près, tous l'aient atteinte. Les musiciens qui paraissent dans cette première série de membres de l'Académie des beaux-arts sont Gossec, Grétry, Méhul et Monsigny : ceux-là sont bien des illustrations de notre école nationale, dont l'on aime voir souvent raviver le souvenir.

M. Br.

1. **Plaint-Chant et Liturgie**, par le Rme Dom Benoît Sauter, Abbé du monastère d'Emaüs à Prague: édité par ses moines ; brochure de 86 p. in-8º, chez Herder, à Fribourg et Strasbourg (*en allemand*); prix : 1 fr. 25.

En 1865, cet opuscule avait paru à Schaffouse (Suisse) sans nom d'auteur et fait sensation dans le monde musico-liturgique allemand. En ces pays on commençait à s'occuper de plain-chant par suite des travaux de Schubiger, de Raymond Schlecht et de Michel Hermesdorff. Cette brochure, « dédiée en tout respect et humilité à l'épiscopat allemand par un moine bénédictin de l'abbaye Saint-Martin de Beuron », devint un guide lumineux pour tous les chercheurs et amateurs de vieux plain-chant. En 12 chapitres elle exposait sa précieuse doctrine sur la valeur inappréciable de ce chant, sa connexion avec le saint sacrifice, son texte, son caractère de prière, son mérite artistique, son exécution, son rythme, sa tonalité et ses modes. Entre temps, certes, la science de ces choses a fait des pas de géant en France, en Allemagne et en Angleterre; mais les principes énoncés il y a quarante ans par le modeste moine de Beuron sont et demeurent impérissables. Aussi le Nestor des chantres monastiques, aujourd'hui presque aveugle, cédant aux prières instantes venues de toutes parts, se résolut à dicter à ses moines le présent travail, tout d'abord pour eux-mêmes, ensuite aussi pour l'instruction et l'édification de tous les amis de la sainte liturgie. La simple énumération des chapitres nous dispensera de plus amples détails et excitera suffisamment l'intérêt de nos lecteurs pour ce travail, qui est comme une glorieuse apothéose du « bluet de la musique naturelle » : l'office liturgique — la parole liturgique — la prière liturgique — le chant liturgique — le plain-chant grégorien — exécution du chant grégorien — culture du chant grégorien — accompagnement.

2. **Catéchisme du plain-chant**, par Dom Suitbert Birkle, moine bénédictin de l'abbaye de Seckau (Autriche); xii-172 p. in-12; prix: 2 fr. 25. Librairie Styria, à Graz.

Un ouvrage vraiment hors de pair et venant à son heure. Ce qui le caractérise et le différencie d'avec les travaux similaires, c'est sa façon extrêmement spirituelle et ingénieuse d'exposer les choses. Après une assez brève partie *élémentaire* (notation, intervalles et exercices, modes) traitée en 25 pages, l'auteur s'étend davantage (25 à 167) sur les *formes musicales* dans leurs principes et leurs applications. Il s'attache à montrer d'après quelles lois mélodiques et dynamiques les différentes parties d'un chant sont groupées pour former un tout musical; car sans cette science le chanteur grégorien ne saurait reproduire l'*esprit* qui anime ces mélodies. C'est pourquoi l'auteur établit le plain-chant sur la base des lois de l'art en général et de la musique en particulier. En démontrant l'existence des lois suprêmes du beau artistique dans les mélodies grégoriennes, il provoque la vénération et l'enthousiasme du lecteur, deux choses qu'il déclare indispensables à une exécution convenable et conforme aux règles de l'art. A quiconque veut savoir en quelques traits ce qu'est le plain-chant et comment on le chante, nous dirons volontiers: Prenez et lisez.

L'une et l'autre brochure paraîtront prochainement en édition française.

I. Bour.





RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE

ÉTABLIE D'APRÈS LE « MOTU PROPRIO » DE S. S. PIE X

Dans les pièces vocales dont l'énumération suit, et qui conviennent à la plupart des maîtrises, on a indiqué le degré d'exécution, de la façon suivante :

Degré élémentaire, *Très facile* : sans aucune difficulté de mesure ou d'intonation, les parties marchant toujours ou presque toujours ensemble, (genre des faux-bourdons ordinaires).

1er degré, *Facile* : pièces mélodiques, demandant un peu plus d'expression et de souplesse que le degré précédent, ou un peu plus d'attention dans les attaques, qui ne se font pas toujours ensemble dans les diverses parties. (Exemples : les faux-bourdons ornés de l'école ancienne, les chorals de Bach.)

2e degré, *Assez facile* : pièces dans lesquelles il y a quelques difficultés d'ensemble ou d'intonation (force de l'*Ave verum* de Mozart).

3e degré, *Moyenne difficulté* : convenant à des chœurs déjà entraînés, chantant habituellement les œuvres des degrés précédents.

Degrés supérieurs, *Assez difficile, Difficile*, *Très difficile*, soit pour l'intonation, soit pour la mesure ou l'ensemble.

L'ordre de ces divers degrés dans la difficulté d'exécution servira aussi à désigner la force des chœurs et maîtrises. Nous prions *très instamment* nos correspondants de bien vouloir s'y conformer, pour tous les renseignements qu'ils nous donneront ou demanderont.

Dans la première partie du catalogue qui suit, et qui ne comprend que des œuvres de l'art ancien du xve au xviiie siècle, toutes éminemment convenables à la liturgie, on n'a fait d'autres distinctions que celles de la force d'exécution ; dans les parties suivantes, qui indiqueront des œuvres plus modernes *de diverses écoles*, on notera d'une (*) les pièces soit purement vocales, soit avec accompagnement, qui sont entièrement conformes aux règles canoniques : elles pourront, à côté des premières, servir utilement de références aux compositeurs, soit pour la manière de traiter le texte sacré, soit pour l'excellence de la forme musicale.

RECUEILS DE PIÈCES *A CAPPELLA*

A L'USAGE DES MAITRISES [1]

PUBLIÉES PAR LA « SCHOLA CANTORUM », TRANSCRITES AVEC INDICATIONS D'EXÉCUTION PAR CHARLES BORDES.

LE LIVRE I DES ANTIENNES ET MOTETS A LA T.-S. VIERGE, comprenant :

Alma Redemptoris mater (34),	Palestrina (*i*),	facile.
Ave Regina cœlorum (35),	Aichinger (*a*),	facile.
Regina cœli (37),	Aichinger,	assez facile.
Salve Regina (30),	Aichinger,	facile.
Diffusa est gratia (17),	Nanini (*i*)	moyenne diffic.
Ave Maria (51),	Palestrina,	id.
Ave Maria, *prose* (20),	Josq. de Près (*f*),	assez facile [2].
Ave Maris stella (73 *ter*),	Anerio (*i*)	id.

(Prix : 3 fr. 50 avec réduction des voix ; 2 fr. sans réduction.)

*
* *

LE LIVRE I DES MOTETS AU T.-S. SACREMENT, comprenant :

O quam gloriosum est (1),	Victoria (*e*),	assez facile.
O vos omnes (10),	Victoria,	id.
Jesu, dulcis memoria (36),	Victoria,	id.
Domine, convertere (59),	R. de Lassus (*f*)	id.
O sacrum convivium (4 voix d'hommes),	Viadana (*i*)	moyenne diffic.
Tantum ergo (72),	Palestrina,	assez facile.
Ave verum corpus (52) (2 et 3 voix),	Josquin de Près,	facile.
Pange lingua, nobis natus (60) et Tantum ergo (60 et 60 *bis*),	Victoria,	assez facile.

(Mêmes prix que ci-dessus.)

*
* *

LE LIVRE DES MORTS, comprenant :

Messe des Morts (XVI) (Requiem, Kyrie, Offertoire, Sanctus-Benedictus, Agnus, Lux æterna Libera),	Victoria,	assez facile et moyenne difficulté.
Pie Jesu (5 voix) (78),	Anerio,	facile.
Pulvis et umbra sumus (29),	Rol de Lassus,	difficile.
Psalmodiæ vespertinæ, (Versets dans le genre des faux-bourdons), Nanini, Andreas, Guidetti,	Viadana (*i*),	très facile.
Dies iræ,	Homet (*f*),	très facile
De profundis, à deux chœurs (4 voix d'hommes et 4 voix mixtes),	(Parisien),	très facile.

(Prix : 5 fr. avec réduction des voix, 2 fr. 50 sans réduction.)

1. Les pièces sont généralement à quatre voix mixtes ; le numéro qui est affecté à chacune d'elles est celui qu'elles portent dans l'*Anthologie des Maîtres Religieux primitifs* éditée par la même société. L'école de chaque auteur est ainsi indiquée : (*i*), italien : (*e*) espagnol, (*f*) français ou flamand , (*a*) allemand.

2. On pourra prendre surtout les strophes 2, *Ave cœlorum Domina;* 4, *Ave pia humilitas*, 5, *Ave vera virginitas*, et la finale, *O Mater Dei.*

RECUEIL DE PIÈCES DE CHANT A VOIX ÉGALES

O sacrum convivium (62) (4 v. hommes),	Viadana,	moyenne diffic.
Duo Seraphim (58) (4 v. dessus),	Victoria,	assez difficile.
Verbum caro (79) (3. v. égales),	R. de Lassus,	id.
Ave Maria (83) (4 v. dessus),	Palestrina,	difficile.
Ave Maria (88) (4 v. hommes),	Victoria,	facile.
Adoramus te (87) (4 v. hommes),	Palestrina,	assez facile.
Cantate Domino (89) (4 v. hommes),	L. Hasler (*a*)	id.
Ego sum pauper (90) (4 v. hommes),	G. Croce (*i*),	id.
Tantum ergo (92) (4 v. hommes),	Palestrina,	moyenne diffic.
Psalmodiæ vespertinæ (4 v. égales), Viadana, X***,	Palestr. Nanini,	très facile.
Messe (XVII) (3 v. égales),	Lotti (*i*),	assez facile.
Messe « Regina cœli » (XII) (4 v. hommes),	Kerle (*f*),	moyenne diffic.

(Prix : 8 fr. avec réduction des voix ; 5 fr. sans réduction.)

SELECTISSIMÆ MODULATIONES,	Victoria.	as fac. à moy. dif.

(Série complète des Répons des IIe et IIIe nocturnes pour les Jeudi, Vendredi et Samedi Saints).

(Prix : 6 fr. avec réduction des voix ; 3 fr. sans réduction.)

MESSES

« Le Bien que j'ay » (IV).	Goudimel (*f*),	assez facile.

(Prix : 3 fr. avec réd.; 2 fr. sans réd. ; parties (en nombre, 1 fr.)

« Douce mémoire » (V),	R. de Lassus,	as. fac. moy. dif.
« Brevis » (I),	Palestrina,	as. fac. moy. dif.
« Sine nomine »,	Palestrina,	assez facile.

(Mêmes prix.)

« Nos autem gloriari » (XV),	Soriano (*i*),	moyenne diffic.

(Prix : 4 fr. avec réd. ; 2 fr. 50 sans réd. ; parties (en nombre, 1 fr. 25).

« O quam gloriosum » (XI),	Victoria,	assez facile.
« Quarti toni » (II),	Victoria,	id.

(Prix : 3 fr. avec réd. ; 2 fr. sans réd. ; parties (en nombre, 0 fr. 80).

MOTETS JOYEUX

POUVANT SERVIR D'ENTRÉE OU DE SORTIE ET POUR DIVERSES CIRCONSTANCES.

Factus est repente (23),	Aichinger,	moyenne diffic.
Tu es Petrus [1] (3),	Clem. n. pap. (*f*)	assez facile.
Angeli, Archangeli (19),	A. Gabrieli (*i*)	id.
Hodie Christus natus est [2] (5) (S. I et II. A, T.)	Nanini,	assez facile.
Exultate Deo (32) (5 voix),	Palestrina,	assez facile.
Ecce sacerdos magnus [3] (67),	Victoria,	moyenne diffic.
Gaudent in cœlis (22),	Victoria,	assez facile.

1. Pour le pape.
2. Pour Noël.
3. Saint évêque ou réception de l'évêque.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année | N° 2 | Février 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr

SOMMAIRE

BREF DE S. S. PIE X

Au Rme P. Dom J. POTHIER, Abbé de Saint-Wandrille

Depuis la publication des derniers Actes pontificaux, les uns ont douté si le Saint-Père, en parlant du chant grégorien, avait en vue les travaux des Bénédictins de France, commencés voici tant d'années par Dom Pothier, qu'on a pu saluer comme le « restaurateur de la tradition grégorienne ». Voici un nouvel acte qui donne la réponse et dont tous les musiciens d'église comprendront l'importance. Nous adressons au vénérable Abbé nos respectueuses félicitations; et si la bénédiction Apostolique à lui accordée s'étend aux membres de sa famille religieuse, les plain-chantistes de la *Schola* qui sont, depuis sa fondation, ses fils, au point de vue artistique, peuvent se réjouir avec les premiers de cette nouvelle marque de sympathie venant du Souverain Pontife.

Dilecto Filio Josepho Pothier, Abbati ex Ordine S. Benedicti.

PIUS PP. X.

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam benedictionem.

Litteras accepimus, quibus gratum No-

A Notre cher Fils Joseph Pothier, Abbé de l'Ordre de S. Benoît.

PIE X PAPE

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique.

Nous avons reçu la lettre où vous

Nous exprimiez votre gratitude au sujet de ce que Nous avons récemment prescrit pour rendre la musique sacrée conforme aux lois anciennes de la liturgie et spécialement pour ramener les mélodies du chant grégorien à leur forme antique. Il Nous a été agréable de recevoir de vous cet hommage où Nous avons reconnu votre dévouement respectueux et votre filiale affection pour Notre personne. Cet hommage Nous a été d'autant plus agréable qu'il venait d'un homme des plus versés dans la science de la liturgie et à qui est grandement redevable la cause du chant grégorien. Quant à l'assurance que vous Nous donnez de Nous fournir toujours, pour le soutien de cette cause, le concours de votre activité, Nous acceptons avec un empressement paternel ces bonnes dispositions. Nous prions Dieu que, dans sa bonté, Il vous aide dans vos travaux. Nous Nous réjouissons d'un nouveau fruit de ces travaux : Nous voulons parler des *Cantus Mariales*, que vous Nous avez offerts et envoyés. Nous vous remercions de ce présent, à la fois très agréable et de circonstance. A vous, cher fils, et aux membres de votre famille religieuse, Nous accordons très affectueusement dans le Seigneur, comme gage des biens célestes et témoignage de notre bienveillance, la bénédiction Apostolique.

Donné à Rome, près de S. Pierre, le 14 février 1904, de Notre Pontificat la première année.

PIE X, Pape.

bis animum significabas ob ea, quae nuper de musica sacra ad veteres liturgiae leges exigenda, ac praesertim de cantu gregoriano ad pristinos modulos revocando praescripsimus. Jucundum fuit istud a te exhibitum officium, in quo obsequium agnovimus pietatemque erga Nos tuam : eo jucundius, quod a viro exhibitum erat, liturgiae in primis perito ac de gregoriani cantus disciplina praeclare merito. Quod autem polliceris non defuturam deinceps in hac causa navitatem Nobis tuam, paterno studio istam complectimur voluntatem ; Deumque, ut labores tuos benignus adjuvet, precamur. Horum porro laborum novum fructum gratulamur : *Cantus Mariales* intelligimus, a te Nobis muniri missos ; de quo munere et suavi et opportuno gratiam habemus. Auspicem caelestium bonorum, eamdemque benevolentiae Nostrae testem, tibi, dilecte fili, et sodalibus istis tuis Apostolicam benedictionem peramanter in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die XIVa Februarii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.





PRÉFACE

DU

Manuel de la Messe et des Offices

NOTATION MODERNE

(*Suite*)

APPLICATION AU CHANT GRÉGORIEN

A. RYTHME ÉLÉMENTAIRE. MOTS ET NEUMES.

MOTS. — *Tout mot latin*, de deux syllabes ou plus, pris à part et prononcé dans ses conditions normales, est un *rythme*, c'est-à-dire qu'il renferme au moins un *élan* ou *arsis*, et une *thésis* ou *repos*.

Il ne suffit pas, en effet, de juxtaposer des syllabes pour former un mot; ce qui constitue le mot et lui donne son unité, c'est l'accentuation qui lui est propre, l'impulsion unique avec laquelle il est proféré, pour tout dire, c'est son rythme. En effet, pour former un tout, chaque mot doit, dans le chant syllabique, être proféré *d'un seul jet*, exécuté d'un *seul mouvement*.

Ce mouvement unique se compose de deux parties ou temps : la partie forte, ascendante, appelée *arsis* ou élan, la partie descendante appelée *thésis* ou repos.

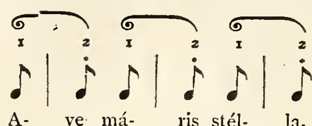
L'accent du mot latin est toujours compris dans la partie *allante* ou *arsique* du mouvement. C'est précisément l'accent qui donne à cette partie l'élan qui la caractérise, car lui-même est le point culminant de l'élan; mais sa place dans l'arsis varie selon la place même qu'il occupe dans le mot.
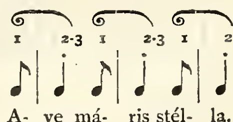


rythme élémentaire binaire.

Un rythme est *élémentaire* lorsqu'il n'a qu'une seule arsis et qu'une seule thésis.
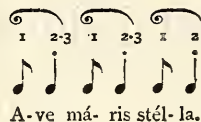
Succession de rythmes binaires, analyse élémentaire :
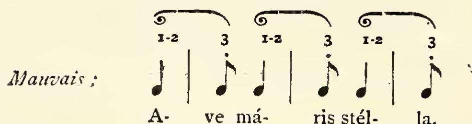


Rôle et place de la longueur dans le rythme. — Dans les *mots* comme dans les *rythmes*, la longueur sympathise volontiers avec la dernière syllabe solide des mots (règle de la *mora ultimæ vocis*). Si donc on donne quelque ampleur à cette *mora vocis*, on obtient le *rythme ternaire élémentaire.*
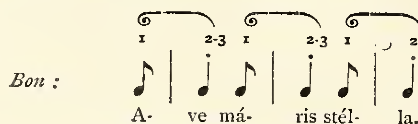


ou mieux sans les barres :
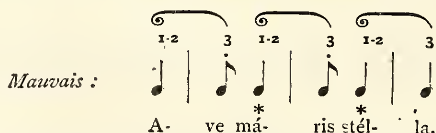


Dans le rythme naturel, la longueur appartient si essentiellement à la thésis, qu'il est impossible de ne lui attribuer qu'un seul temps simple. En effet, le rythme suivant est boiteux et doit être proscrit du chant grégorien, qui n'admet que des motifs rythmiques absolument calmes et naturels. Il suffit de le chanter pour s'en convaincre :



Il y a ici un effet de *syncope* très marqué et la syncope est antipathique à l'allure calme de la mélodie grégorienne. La syncope consiste ici dans la fusion irrégulière du deuxième temps de la thésis avec le temps arsique suivant. Nous la marquons ici d'un astérisque :

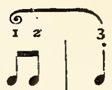




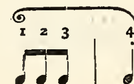
Remarque. — La vraie syncope n'est pas en soi un fait appartenant à l'*ordre intensif*; c'est un fait d'*ordre purement rythmique*, légitime d'ailleurs en certaines circonstances, qui trouble et bouleverse la marche naturelle du rythme.

L'*arsis* ne peut-elle donc recevoir plusieurs temps ? Si, elle peut être formée :
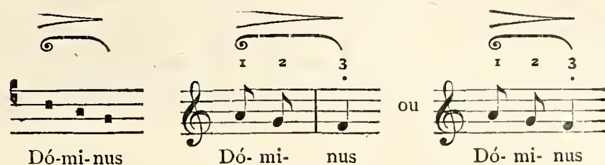
a) par *un temps composé binaire :*



b) par *un temps composé ternaire :*
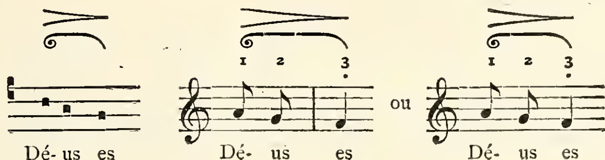


Ex. — Mots *dactyliques* de trois syllabes.



l'*arsis* a deux syllabes : elle est *binaire*.
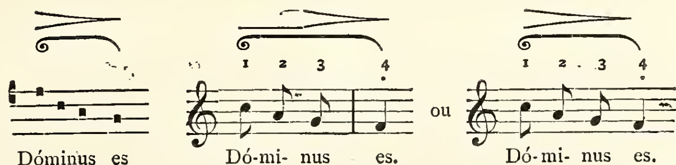
Il en est de même si on ajoute un monosyllabe à un mot spondaïque :



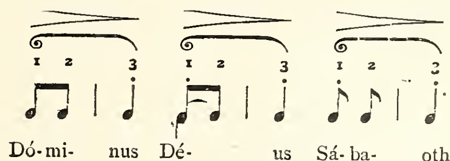
La thésis *us* est supprimée et reportée sur le monosyllabe final ; ces deux mots sont prononcés d'un seul mouvement, comme s'ils n'en formaient qu'un seul.

En chant grégorien, la suppression d'une thésis, finale de mot, se présente assez souvent à l'intérieur des phrases, dans l'enchaînement des mots entre eux, lorsqu'ils sont intimement liés par le sens, ou entraînés dans le mouvement mélodique.
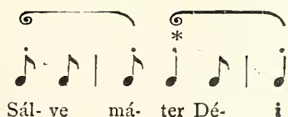
Le même phénomène se produit si nous ajoutons un monosyllabe à un mot dactylique. Dans ce cas le temps ou *la partie arsique est ternaire*.



Dans le cas d'une succession de motifs rythmiques de cette espèce, la thésis doit toujours comprendre deux ou trois unités.
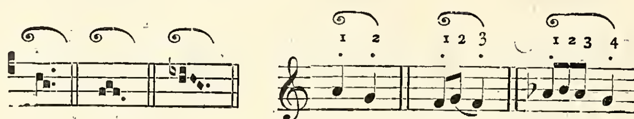


Pour la même raison que ci-dessus, le rythme suivant n'est pas reçu dans la musique grégorienne : il y a *syncope*.



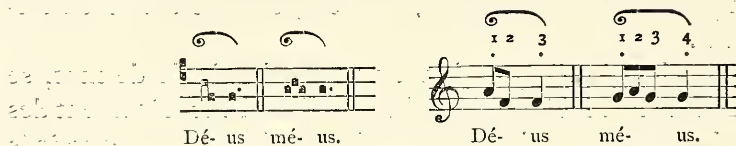
Remarque. — Ce qui précède nous montre qu'il y a deux manières de traiter les mots : ils sont *rythmés* ou bien ils sont réduits à n'être qu'*un temps composé.* C'est le contexte de la phrase musicale qui en décide. Ils sont *rythmés* lorsque leur dernière syllabe coïncide avec la thésis ; ils ne le sont pas lorsque leur finale dactylique ou spondaïque est renfermée dans un temps composé.

Neumes. — Les *neumes*, dans le rythme élémentaire, se traitent exactement de la même manière que les *mots* : ils peuvent être *rythmés*, ou former un *temps composé.*

Exemples de neumes *rythmés* :



Exemples de neumes *non rythmés* :



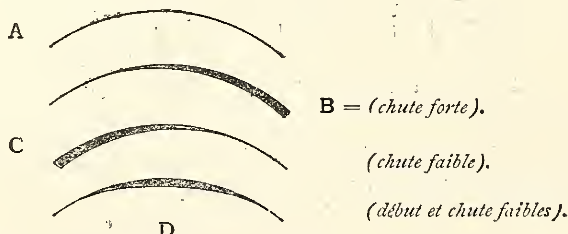
Dans ces derniers exemples la clivis (*la-fa*) et le torculus *sol-la-sol* perdent leur thésis qui se reporte sur la syllabe suivante.

La longueur a donc sa place particulièrement assignée à la thésis dans les mots et dans les neumes. En est-il ainsi de la force ?

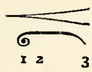
Rôle et place de l'intensité dans le rythme.

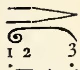
Le rythme ne peut se passer de la force et de la faiblesse des sons ; *mais rien dans sa constitution native n'exige une place réservée plus spécialement à l'intensité.* En d'autres termes, l'intensité joue indifféremment son rôle soit à l'arsis, soit à la thésis.

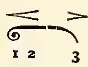
Un peintre traçant une courbe A est libre de renforcer ses couleurs soit à la retombée (B), soit au départ (C), soit au milieu (D) de sa ligne.



Le musicien lui aussi est libre de distribuer les nuances infinies de l'intensité des sons sur tout le parcours de sa ligne rythmique.

S'il place la force à la fin  il aura une *cadence thétique forte* (B);

S'il la place à l'élan  il aura une *cadence thétique faible* (C);

S'il la place au milieu  il aura de nouveau une *cadence thétique faible*, mais avec *crescendo au milieu* du rythme (D).

Ces trois rythmes sont identiques; seule la force les diversifie et leur donne un caractère tout à fait différent.

Il y a donc deux sortes de rythmes relativement à l'intensité :

a) Le *rythme thétique* fort (B), dont la thésis ou le repos est plus fort que l'élan;

b) Le *rythme thétique faible* (C et D), dont la thésis est plus faible que l'élan. Le rythme D n'est qu'une variété du rythme C.

La localisation de la force est déterminée par des circonstances extérieures et accidentelles, par la volonté de l'artiste, du musicien ou du poète; par le génie de la langue, l'accent, le mot; par la forme mélodique, etc., etc. Le musicien peut, dans son œuvre, employer exclusivement l'un ou l'autre de ces rythmes ou les mélanger. C'est ce que nous rencontrons à chaque page de notre musique classique, de l'antique polyphonie et du chant grégorien.
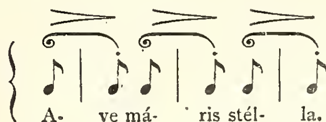
a) Exemples de *rythmes thétiques forts* (B), tirés du français :



Oui, je viens dans son temple adorer l'Éternel.

b) Exemples de *rythmes thétiques faibles*, tirés du latin :

Mots spondaïques ou dactyliques débutant par l'accent (rythme C).

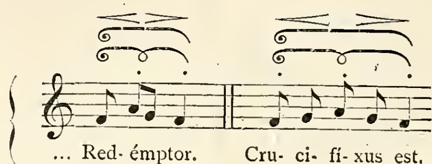




Dans ces derniers exemples, l'accent étant au début du mot et du mouvement rythmique, l'intensité possède son degré maximum dès

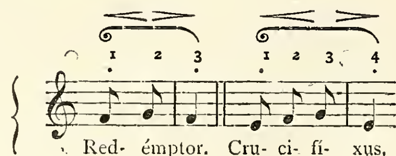
l'attaque de la première syllabe : elle décroît ensuite jusqu'à l'appui de la thésis.

Mots ne débutant pas par l'accent rythme (D) :



Dans ce cas l'*impulsion* de l'arsis et du rythme commence avec le *début* du mot *et atteint son maximum d'intensité sur l'accent*, puis expire sur la dernière syllabe. L'accent se trouve ainsi englobé dans l'*arsis*, mais — et l'on voit par là son importance — il donne à celle-ci toute sa force et sa physionomie, il est le centre du mot, il en est à la fois le sommet *mélodique*, *rythmique et intensif ;* on l'a dit souvent : il est l'*âme du mot.*

Des circonstances de diverses sortes — mélodiques, rythmiques, ou même purement littéraires — peuvent modifier ces manières de rythmer. Ex. :



Mais nous ne pouvons entrer ici dans ces détails ; pratiquement le chanteur et l'accompagnateur n'ont qu'à se conformer à la ponctuation ou appuis épisèmes qu'ils ont sous les yeux.

Avec ce dernier exemple nous arrivons déjà aux finales *dactyliques* et aux *longs mots*, c'est-à-dire au *rythme composé.*

Phrase ou Période
Rythme membre — Rythme membre
Incise — Incise — Incise — Incise
A B B C A B C A B B C B B B C
Can- tá- te Dó- mi- no cán- ti- cum nó- vum, laus é- jus ab ex- tré- mis tér- ræ.
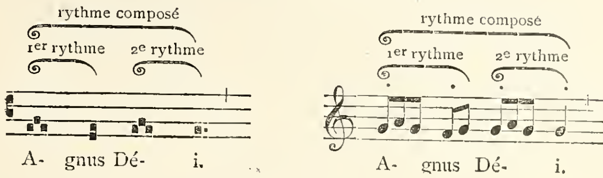
B. — Rythme composé.

Un rythme est *composé* lorsqu'il a plusieurs arsis ou plusieurs thésis, en d'autres termes, plus de deux temps simples ou composés.

Il se forme par l'*enchaînement* de plusieurs rythmes simples. De là résultent les incises, les membres de phrase et les phrases. (Exemple ci-contre.)

Cet *enchaînement* se produit de deux manières :
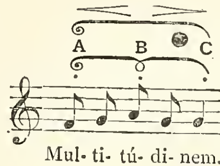
1° Par *la seule conjonction* de deux ou plusieurs rythmes simples, conservant chacun son arsis et sa thésis propres :



Cette jonction se fait sans aucune solution de continuité entre les deux rythmes simples, ainsi que l'indique la liaison supérieure.

2° *Par contraction.* Le rythme contracté est un rythme *composé* dont le *touchement central* sert à la fois de thésis à un rythme finissant et d'arsis à un rythme commençant.

Exemple :



L'*arsis* comprend ici *quatre* syllabes, soit deux temps composés binaires, elle est dite *composée.* La première partie *multi*, la moins forte, est une arsis *secondaire;* elle conduit à l'arsis principale *túdi*, la plus forte puisqu'elle contient l'accent.

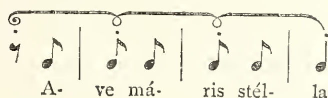
Voici où se trouve la contraction. Le point central B, relativement à l'élan *multi* conserve son rôle de touchement thétique ; mais relativement à ce qui suit il est le point de départ d'un nouvel élan aboutissant à la thésis finale.

Il en est de même de tous les *touchements* de l'antienne ci-dessus *Cantate* à l'intérieur des incises. Nous les avons marqués d'un B.

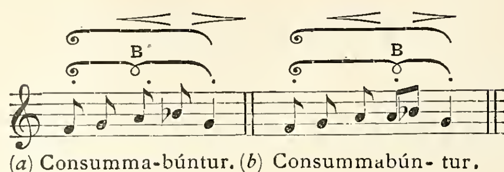
Des rythmes binaires successifs

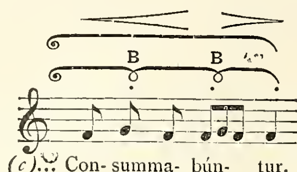


doivent s'enchaîner par contraction; en réalité ils se chantent ainsi :



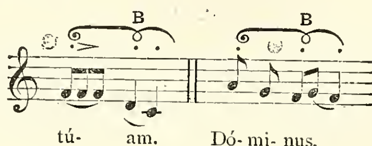
Voici d'autres exemples de rythmes contractés :





Toutes ces diverses ponctuations peuvent se présenter; le choix de l'une ou de l'autre dépend du contexte mélodique ou rythmique; car le mot latin, tout en possédant sa mélodie et son rythme propres, souvent conservés même au centre des phrases, se trouve soumis à l'action supérieure de la phrase elle-même.

La *thésis* peut également embrasser plusieurs temps composés; elle est dite alors *thésis prolongée.*



Nous n'irons pas plus loin dans l'exposition du rythme grégorien et de sa ponctuation. Ce qui précède suffit pour amener, comme conclusion naturelle, l'instruction suivante, et en faire sentir toute l'importance.

« Le mouvement qui, dans la lecture et le chant syllabique, entraîne toutes les syllabes d'un même mot, doit être ménagé de telle sorte qu'il vienne finir avec le mot en tombant doucement sur la dernière syllabe. » (Dom J. Pothier.) Dans le cours de ce mouvement l'intensité se distribue d'une manière inégale sur les différentes syllabes et sur les *appuis* rythmiques; les uns sont forts, les autres sont faibles, d'autres très faibles : tout dépend de la syllabe qui leur correspond et de la place qu'ils occupent dans les groupes de notes. *Ce serait une grave erreur que de leur prêter la force du premier temps de la mesure dans la musique moderne.*

C'est cette erreur que nous avons voulu prévenir par les explications précédentes.

Dom André Mocquereau.



L'Église bulgare et la musique byzantine

Depuis longtemps, de gré ou de force, les chants de l'Église bulgare ont pris la forme du moule byzantin ; et c'est là un fait qui peut, de prime abord, sembler étrange, étant donné le peu de sympathies que ces deux éléments, grec et slave, ressentent l'un pour l'autre. Ceux-ci avaient dû, à un moment donné, subir le pouvoir et par suite les traditions religieuses, la liturgie de ceux-là. L'habitude, j'allais dire la routine, acheva ce que la contrainte avait commencé ; et, inconsciemment, par suite d'une évolution naturelle, les Slaves des Balkans se plièrent à des coutumes qu'on leur imposait toutes faites, comme, dans l'antiquité, les Romains, dans les arts et les mœurs, subirent l'influence dominatrice de la Grèce, plus policée, encore que moins forte.

A ce jour, les monastères bulgares possèdent, en général, un nombre relativement restreint de manuscrits liturgiques très anciens. Le monastère de Batchkovo en possède quelques-uns, mais en petit nombre ; de même pour d'autres couvents ; en sorte qu'il est assez difficile de se faire une idée bien précise du système de notation employé au début pour conserver la tradition des morceaux religieux. Les airs ont pu, — et c'est vraisemblable, puisqu'il n'en fut pas autrement, aux premiers siècles, dans l'Église latine, pour les mélodies grégoriennes, — se conserver par une sorte de tradition orale, tout en variant et subissant certaines altérations, il en faut convenir, avec le cours des âges et aussi les caprices artistiques des chantres. On sait que les Orientaux aiment bien assaisonner les chants liturgiques de ritournelles parfois disgracieuses, mais très goûtées des fidèles. Du reste, il est plusieurs couvents des Balkans ou des Rhodopes, où l'on aurait quelque peine à découvrir un livre de chant. Les religieux ont pris l'habitude de chanter par cœur et se soucient fort peu de l'exactitude mélodique...

L'histoire est plus précise pour les Grecs. Nous les voyons d'abord employer, selon les églises particulières ou les préférences des chantres, deux sortes de notation : la notation hagiopolite et la notation byzan-

tine ou constantinopolitaine [1]. Dès le xe siècle, les Slaves de Russie durent recevoir de Byzance, en même temps que la foi chrétienne, les rites et la liturgie. En consultant quelques manuscrits, notamment le *Synodique de Boris*, il est aisé de se convaincre que les Slaves répandus autour des Balkans adoptèrent, par force, la notation hagiopolite.

C'est donc sous ce moule hellène que se sont fixés les chants liturgiques des Bulgares ; et c'est ce moule que ceux-ci prétendent briser, depuis quelques années. La proclamation de leur demi-indépendance, en 1878, leur a donné je ne sais quelle haine non seulement de l'étranger, mais encore de ce qui en vient. Parmi les tentatives les plus importantes, — je n'ose dire « les plus heureuses », — pour atteindre ce but, nous devons citer au premier rang l'initiative prise par « le Pope Manassé Théodorof », professeur à l' « École spirituelle » ou séminaire de Samokof. Une de ses principales transcriptions des mélodies byzantines en notation moderne date de 1896 et est intitulée : « Liturgie divine » [2]. Elle contient, en effet, les chants de la Messe d'après la liturgie de saint Grégoire, avec addition de chants faisant partie de la liturgie de saint Basile. Un autre essai du même auteur [3] parut en 1897, et contient une série d' « entrées », d' « Hirmus », au lieu du « Dostoïno », et autres mélodies particulières aux grandes fêtes de l'année. Il a été imprimé à Philippopoli (Plovdiv). Le transcripteur fait précéder son travail d'une préface [4] où il déclare que la raison principale pour laquelle il a entrepris et mené à bonne fin sa traduction, n'est autre que « le manque de maîtres, érudits en ces matières, capables d'enseigner et de faire goûter les vieilles mélodies ». D'où il lui a paru absolument nécessaire de combler cette lacune, grâce à la notation moderne beaucoup plus répandue.

On peut, évidemment, discuter les avantages et les inconvénients de cette innovation. Au fait, les deux s'y rencontrent, encore qu'à notre avis ce ne soit pas tout à fait dans la même proportion.

Nous ne sommes pas sans savoir que la notation orientale est compliquée, difficile, qu'elle prête un peu à l'arbitraire, au caprice de l'exécutant. Mais, d'un autre côté, il est des nuances, des délicatesses de la voix, de ces riens qui, en se multipliant, prennent de l'importance, et que, seule, la notation orientale a le pouvoir de traduire. C'est là l'opinion de musiciens expérimentés en ces matières, — nos paroles ne sont ici que le résumé de celles d'un compositeur hellène, M. Gounaropoulos, ancien élève du Conservatoire d'Athènes, avec qui nous avons eu maintes fois l'occasion de causer de ces choses.

1. Cf. P. J. Thibaut, *Bulletin de l'Institut archéologique russe de Constantinople* (1889).
2. Bojestvennaïa Litourguïa. — Samokof, Izdava knijamitzata F. Lesitchef (1896).
3. Droujestvenna Petchatnitza, Edintsvo (1897).
4. Cf. item.
— Voir aussi les essais de transcription faits, de 1857 à 1872, par Selvievtn, Harm, Dibitriana, pour adapter les airs byzantins au texte slave.

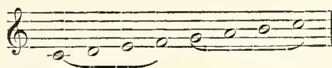
Il n'est peut-être pas sans intérêt pour le lecteur de préciser quels sont les avantages et les inconvénients dont nous venons de dire un mot.

Les avantages — et il en faut bien reconnaître — peuvent consister dans un ensemble de voix plus parfait, comme résultat immédiat. Il est vrai que rarement les fidèles chantent en chœur : on laisse ce soin aux trois ou quatre chantres préposés et nommés d'avance, — c'est peut-être en quoi les exécutions manquent de grandeur imposante. — En second lieu, ce système est plus commode et, par conséquent, plus accessible au commun des hommes. On a prétendu que le rythme y gagnait, car il devenait plus mesuré. On peut en douter, puisque la plupart des mélodies de la messe — sauf quelques hymnes — ont une mesure fort régulière à deux temps. Nous verrons un peu plus loin un avantage décisif, à ce qu'il semble, et grâce auquel se dégagera notre conclusion.

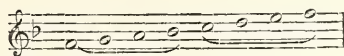
Nous avons signalé, dans le cours de cette étude, quelques inconvénients de la nouvelle méthode. L'échelle musicale byzantine, avec ses huit tons différents, ne correspond pas exactement à la nôtre. Elle entraîne des variations, des détails que celle-ci ne comporte point et ne saurait même indiquer. En un mot, elle est plus minutieuse. De là, il existe certaines particularités musicales qui, si elles ne sont pas conservées par les traditions, seront condamnées à disparaître à la longue. Dans quelque cent ans nos petits-neveux pourront discuter sur la manière dont leurs ancêtres exécutaient leur chant. Il arrive aussi que certaines mélodies, fort riches en vocalises, subissent des altérations ou des retouches et perdent ainsi un peu de leur première couleur. Supposons ensuite trois ou quatre transcriptions faites, à cinquante ans de distance, par des auteurs différents, et la mélodie perd bien vite tout son cachet propre : elle est dénaturée.

La transcription de ces chants en musique moderne se fait en général, et à part quelques exceptions, sur quatre échelles différentes :

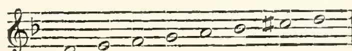
1. D'abord, il faut signaler la gamme en *do* naturel majeur, d'après laquelle plusieurs morceaux ont été transcrits :



2. La gamme en *fa* naturel majeur. — Celle-ci est même plus usitée que la précédente :

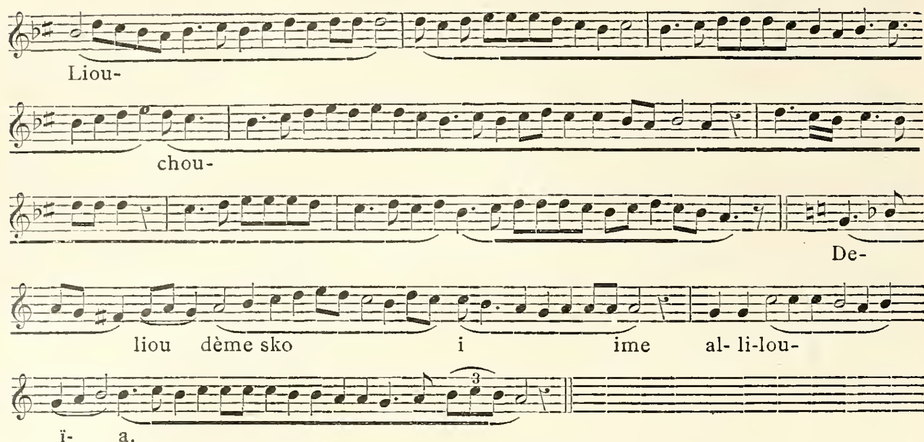


3. La gamme en *ré* naturel mineur :



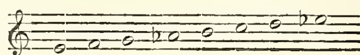
dont on nous saura gré de donner un exemple (Pritchastène)[1] :

PRITCHASTÈNE (COMMUNION)



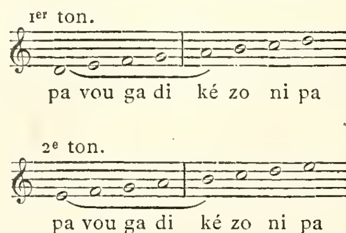
Observons, en passant, que la gamme de *pa*, *vou*, *ga*, *di*,... avec ses huit tons différents, se prête plus facilement aux modes mineurs.

4. Le P. J. Thibaut a fixé[2] l'échelle correspondant à ce mode particulier dans lequel on écrit plusieurs mélodies byzantines. Le *la* seul demeure bémolisé ; mais il va sans dire que des altérations plus ou moins importantes peuvent survenir, dans le courant du morceau, selon les exigences de l' « attraction mélodique » :



Comme exemple de ce mode assez curieux et que l'on retrouve souvent, nous ne saurions mieux faire que de donner le « Sanctus » (Trisagion) de la messe... On pourra en même temps se rendre compte des modifications que peut subir le morceau.

Il est à remarquer que dans les mélodies correspondant au premier et au deuxième ton de la musique grecque, la dominante n'est presque jamais dépassée, et le chant se suit sans aller guère au delà du premier tétracorde :



1. Pour ne pas embarrasser les lecteurs qui ne connaissent pas l'alphabet slave, nous avons cru utile d'écrire les paroles en caractères français.

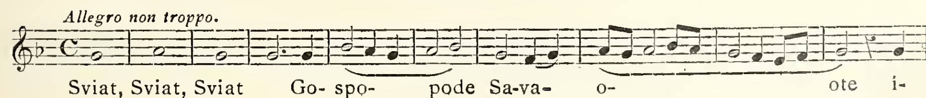
2. *Rivista musicale italiana*, 1901 : Les chants de la liturgie de saint Jean Chrysostome, par le P. J. Thibaut.

Ces mélodies sont empreintes, en général, d'un caractère de gravité, de calme, qui apaise et fait prier. On dirait la complaisance mystique de l'âme se reposant auprès de Dieu et chantant, en son bonheur, les paroles du cantique : *Dilectus meus mihi et ego illi.* Il nous serait aisé d'en fournir des exemples, si nous n'étions retenu par la crainte de surcharger cette étude.

Après examen sérieux de ces choses, à qui nous demanderait notre opinion au sujet de la notation européenne adaptée aux mélodies slavo-grecques, l'hésitation ne serait pas longue. Cette notation moderne est à la musique byzantine ce que serait le costume d'une élégante Parisienne à une paysanne des Balkans. Le costume pourrait être très beau, très brillant, mais serait-il vraiment approprié et dans les exigences de la couleur locale ? Nous laissons à chacun le soin de le dire.

... Il est un autre aspect de la question que nous n'avons pas encore envisagé, et qui pourrait nous amener à des conclusions différentes des précédentes. Nous voulons parler de l'influence russe. Les Russes goûtent fort la polyphonie dans leurs chants sacrés ; et l'on sait, du reste, qu'ils y réussissent admirablement. Ceci est le résultat d'une remarque faite bien des fois, « que les peuples slaves ont le sens de l'harmonie ». Tous les individus appartenant à cette race doivent donc se ressentir des mêmes tendances, puisque au fond c'est toujours le même caractère que l'on découvre en eux. Rien d'étonnant à ce que l'exemple de la Russie gagne les Bulgares, pour qui cette nation est un peu comme une sœur aînée digne de grandes sympathies, sinon du plus parfait amour. L'occasion s'offre belle, d'ailleurs, pour briser dans une certaine mesure avec les traditions grecques dans lesquelles on se sent passablement gêné ; et c'est là la cause de l'introduction à l'église de morceaux à plusieurs voix. Pourrait-on s'en plaindre ? Je n'ose le croire, puisque aussi bien ces innovations furent longtemps rêvées et sont le résultat nécessaire du caractère religieux national, doué d'un très fort penchant pour la musique polyphone. Le recueil de M. Manassé Pope Théodorof, dont nous avons parlé [1], renferme un « Trisagion » à deux voix, magnifique de grandeur et de beauté imposante. Un souffle de piété respectueuse, mêlé à la pensée de la majesté de Dieu, dont on répète les louanges, passe sur ce morceau et l'anime tout entier, en nuançant à merveille et les adorations profondes de la créature et les élans sublimes du cœur qui monte jusqu'au trône de l'Éternel pour le supplier ou l'exalter. On nous pardonnera de ne point résister à la tentation de citer ce passage. (Cf. n° 3.)

SVIATE



1. Bojestvennaïa Litourguia. — Samokof, 1896.

spo- o- li ne- bo i

ze- mlia slа-vi tvo e-

ia. O- san- na ve- vi- chnich. O- san-

na ve- vi- chnich. Blagoslo ve- ene gria-

diy vo- i- mia, Go- spo-

dne. O-san- na ve-vi-

ritard.

chnich, O- san- na vevi- chnich- ich. A- mine

A min

ine.

SVIATE (SANCTUS)

Sviat! Sviat! Sviat! Go- spode Sa-va- ote is polis ne-bo i zemlia

sla-vi tvo e- ia. O- san- na vi- chnich. Bla- goslo vene gria- diy vo-i-

ritard.

mia Gospo- dne. Osan - na vevi- - - chnich. A- - - - -

mine. A- - - - - mine.

Des compositeurs ont surgi, qui, parfois avec bonheur, mais parfois aussi avec un goût douteux, se sont mis à harmoniser des messes entières. Tenons-nous-en aux chants officiels ; ce sont de beaucoup les meilleurs par le ton de simplicité, qui en fait le plus grand charme. Il est d'autres chants composés dans le genre russe-slave, que la foule exécute, en faisant comme tout naturellement la tierce ou la quinte, selon la nature du morceau. On devine ce que ces ensembles peuvent avoir de touchant. Quiconque a vécu quelques jours à Jérusalem a eu l'occasion d'entendre, vers le soir, au Saint-Sépulcre, une symphonie très douce sortir lentement du fond plein d'ombres et de mystères de la chapelle de Sainte-Hélène... On dirait un concert d'anges retenant leurs voix de peur de troubler la tranquillité imposante, le silence sanctifié de ces lieux. Si, étonné et ravi, on veut enfin se rendre compte, il n'y a qu'à descendre l'escalier glissant et raide qui conduit dans la cavité d'où partent ces accords : et l'on voit, debout, les yeux baissés, un chœur de femmes russes exhalant spontanément leur piété, en ces harmonies délicieuses et si nuancées [1]. Tel est le caractère des peuples slaves ; répétons-le encore après cet exemple : « ils ont le sens de l'harmonie. »

... Incontestablement, ces avantages de la polyphonie, acquis à l'imitation légitime de l'Église russe, les Slavo-Bulgares les doivent en grande partie à la musique européenne ; car la méthode orientale est, en principe, opposée à toute polyphonie, si modeste soit-elle... Dans ce sens, nous n'avons donc qu'à nous réjouir des innovations musicales chez les Bulgares.

Puisqu'il en est ainsi, que le caractère de ces derniers les porte à briser l'enveloppe de la notation byzantine ; puisque les peuples slaves, tels que les Russes et leurs frères des Balkans, ont le sens quasi inné de la polyphonie, à tel point que les paysans eux-mêmes, dans leurs fêtes, religieuses ou profanes, organisent des chœurs superbes, la conclusion de cette étude sera « qu'il faut suivre la logique des esprits ». Nous n'ignorons pas que la notation moderne, contrairement à celle des Orientaux, la seule traditionnelle, présente de sérieux inconvénients ; et en ce sens, nous ne saurions l'approuver... Une telle innovation, si elle se comprend chez les Slaves, aujourd'hui en train d'évoluer, sous ce rapport, serait un pur non-sens chez les Grecs ; et je conçois parfaitement la défense portée par un évêque grec de Bulgarie contre le chant harmonisé que certains prétendaient introduire, à l'instar de leurs voisins... Chaque peuple a le droit de suivre le cours naturel que tend à suivre son tempérament religieux en se développant. Les Bulgares ont, avec les Russes, beaucoup plus d'accointances de race qu'avec les Grecs : c'est chose claire. Laissons-les libres de suivre ceux-là plutôt que ceux-ci. Les Grecs, au contraire, seraient mal avisés de vouloir transformer leurs traditions musicales de la même manière ; et cela pour des raisons identiques, à cause de leur caractère et de leur passé religieux. *Unicuique suum.*

P. Salvator Peïtavi,
Augustin de l'Assomption.

1. On peut lire à ce sujet différents passages de *Jérusalem*, de P. Loti.



LES

Premiers effets du « Motu Proprio » à Rome

Dès la promulgation de son *Motu proprio*, le Souverain Pontife a fait agir dans Rome avec une grande énergie.

Il a confirmé les pouvoirs de la Commission romaine de musique sacrée, nommée par Léon XIII, et parmi les membres de laquelle Don L. Perosi et Don Rella sont spécialement chargés de la surveillance du chant grégorien.

Voici, du reste, les noms et qualités des personnes formant cette Commission :

Don L. Perosi, directeur perpétuel de la chapelle Sixtine ;

M. Ph. Capocci, directeur et organiste de la chapelle du Latran ;

M. A. Meluzzi, directeur de la chapelle Giulia ;

Mgr Mancini, consulteur de la Sacrée Congrégation des Rites ;

Baron R. Kanzler, professeur de chant grégorien au Lycée musical Sainte-Cécile ;

M. Parisotti, professeur d'harmonie au même établissement ;

Don A. Rella, professeur de chant grégorien ;

M. Ph. Mattoni, chantre de la chapelle Giulia.

La Commission romaine a déjà examiné et approuvé un certain nombre de pièces de musique d'église présentées à son approbation par plusieurs éditeurs italiens, français et allemands.

— Pour la messe pontificale qui sera célébrée à Saint-Pierre, le 12 mars, fête de saint Grégoire le Grand, les élèves des divers séminaires et instituts ecclésiastiques de Rome travaillent assidûment la messe en chant liturgique, d'après les manuscrits, qui sera exécutée.

Le propre sera chanté par une Schola formée des meilleurs éléments, dirigée par Don L. Perosi, et la masse des élèves sera répartie dans l'immense basilique, pour entraîner la foule au chant de l'ordinaire.

Le Saint-Père a lui-même désigné pour cet ordinaire la messe dite « des Anges », prise dans l'édition de Solesmes.

Cet essai avait du reste été tenté le jour même de l'intronisation du Pontife, pour la litanie du couronnement, et avait fort bien réussi.

— Le grand Congrès grégorien qui aura lieu la semaine de Pâques s'annonce comme très intéressant.

Déjà, la plupart des plain-chantistes et liturgistes connus ont envoyé leur adhésion, en promettant des communications scientifiques et artistiques sur l'œuvre grégorienne.

Nous pouvons d'avance annoncer que la *Tribune de Saint-Gervais* aura la primeur de plusieurs de ces communications.

— On a parlé beaucoup à tort et à travers de questions d'éditions depuis quelque temps. Le mieux pour mettre les choses au point est de reproduire ici les paroles autorisées du R. P. de Santi, l'éminent grégorianiste, l'un des promoteurs du Congrès d'Arezzo, auquel souscrivit l'un des premiers Don G. Sarto, alors chanoine professeur de chant liturgique au séminaire de Trévise, et maintenant pape de l'Eglise universelle.

Voici donc ce qu'écrit le P. de Santi dans un des derniers numéros de la *Civiltà cattolica*, où il ne rédigeait plus depuis quelques années ; les premiers mots visent une information donnée par quelques journaux :

« Le Saint-Père n'a désigné aucune édition particulière de chant grégorien traditionnel, et quelques-uns en ont déduit... que l'on ferait une édition nouvelle, officielle ;... nous croyons pouvoir affirmer qu'on n'a point pensé à une telle édition, au moins pour le moment... Nous avons l'édition bénédictine,... et elle répond bien aux intentions du *Motu proprio*. Si d'autres plus tard savent nous donner des éditions aussi bonnes ou même meilleures, elles seront les bienvenues. »

(Mgr Respighi, dans une interview publiée par la *Croix* et d'autres feuilles, a fait du reste les mêmes déclarations.)

Dans cet article, fort remarquable, écrit à propos du *Motu proprio* sur la musique sacrée, le savant religieux, après avoir fait une éloquente comparaison entre Pie X et le pape français Jean XXII, rappelle que, si de Rome partirent, voici treize cents ans, les premiers apôtres du chant grégorien à travers les églises d'Occident, c'est maintenant du pays de France que le mouvement de réforme retourne à Rome.

Le P. de Santi commémore ainsi la marche parcourue depuis l'édition de Reims-Cambrai, l'œuvre de Dom Guéranger, les brefs de Léon XIII à l'abbé de Solesmes et à Dom Pothier, les actes enfin de Pie X, glorieusement régnant.

— Il est inutile de dire que l'Instruction papale a été reçue en Italie avec beaucoup d'enthousiasme respectueux. Les églises de ce pays étaient déjà en effet préparées au *Motu proprio* depuis l'application du *Règlement sur la musique sacrée* de 1894 ; un certain nombre d'évêques avaient alors installé des Commissions fort actives de musique sacrée, l'enseignement des séminaires s'est complété et amélioré, et en des diocèses entiers on n'entend plus maintenant de musique instrumentale à l'église, serait-ce un simple quatuor à cordes, sans l'autorisation écrite de l'Ordinaire, et d'après des listes dressées par des musiciens compétents.

On ne se rend pas assez compte, en France, du chemin que, sous une

première impulsion partie des écoles allemandes, l'Italie a parcouru depuis dix ans.

On en est resté à des impressions de voyage déjà anciennes ; et si des églises fameuses exécutaient encore en ces derniers temps des musiques ni sacrées, ni religieuses, ni même simplement artistiques, l'acte énergique du pape y a déjà en partie mis fin.

C'est ainsi, pour ne citer que quelques faits, que l'Em. Cardinal-vicaire Respighi a interdit, sur l'ordre papal, une exécution avec orchestre qui devait avoir lieu récemment dans une église conventuelle de Rome ; à Saint-Jean de Latran, la « cathédrale du monde », le maître de chapelle, M. Capocci, a reçu pleins pouvoirs pour mettre entièrement à exécution les nouveaux règlements.

A Sainte-Marie Majeure, le chapitre a nommé pour le même objet une Commission composée de Mgr Riggi, préfet des cérémonies pontificales, de Mgr Glorieux et de quatre autres chanoines de la basilique.

S. Em. le cardinal Rampolla, archiprêtre de Saint-Pierre, et M. Meluzzi, directeur de la chapelle Giulia, ont donné des ordres et pris les mesures nécessaires pour que les réformes prescrites soient appliquées aussitôt que possible.

Don Perosi n'avait pas du reste attendu les prescriptions formelles du Souverain Pontife et de la Congrégation des Rites pour introduire définitivement à la chapelle Sixtine les livres de chant grégorien de Solesmes, du vivant même de Léon XIII.

G. Romain.





QUESTIONS PRATIQUES

CHANT GRÉGORIEN

NOTATION MODERNE — RYTHME

Le Pape Pie X, qui désire avant tout *instaurare omnia in Christo*, propose, comme un des moyens les plus sûrs de faire « refleurir le véritable esprit chrétien », la participation des fidèles au chant liturgique.

En cela, le Pontife suit la vraie tradition de toute l'Église, et c'est pourquoi il veut aussi restaurer partout le vrai chant romain traditionnel.

Là où les moyens pécuniaires ou musicaux ne permettent pas de renouveler immédiatement les livres de chant en usage, quand ils ne sont pas conformes aux manuscrits, on profitera de la latitude laissée par le décret du 8 janvier.

Mais rien n'empêchera de se mettre à l'œuvre dès à présent pour la partie des offices confiée aux fidèles, comme les psaumes et antiennes ordinaires, les invocations et hymnes de la messe et de l'office.

A cet effet, de petits livres de chants ont été publiés en *notation moderne* par divers éditeurs, afin de faciliter la diffusion des bons principes.

Nous citerons d'abord le *Manuel de la messe et des offices*, par Dom Mocquereau, d'après la nouvelle édition de Solesmes. Cet ouvrage contient le *Kyriale* bénédictin, les psaumes, antiennes et hymnes des vêpres et complies pour les principaux offices, ce qui est nécessaire pour l'enterrement, et quelques chants anciens et surtout modernes qu'on pourra exécuter dans les saluts. (Desclée, éditeur.)

A côté de ce livre figurent *Les Principaux chants liturgiques* de M. Amédée Gastoué. Ces chants sont ceux de l'ordinaire de la messe et des vêpres, avec les principales hymnes et proses, l'enterrement des adultes et des enfants, la réception de l'évêque, etc. ; ce recueil, établi d'après de nombreux manuscrits, dont un certain nombre n'avaient pas été jusqu'alors étudiés, contient d'intéressants chants de litanies, d'antiennes, etc., inédits, pour les saluts, les processions, etc. Par

ailleurs, il se rapproche de l'édition donnée par Dom Pothier, dont il suit le rythme. (Poussielgue, éditeur.)

Enfin, d'après l'édition même de Dom Pothier, la *Schola Cantorum* a publié, avec des accompagnements de MM. Guilmant, d'Indy, etc., des *Melodiæ Natales* pour Noël, messe et chants divers, et des *Melodiæ Paschales*, pour Pâques. (Bureau d'édition de la Schola.)

Ces diverses transcriptions se complètent utilement les unes les autres, et sont indispensables à celui qui veut se mettre au courant du côté pratique dans la restauration du chant liturgique[1].



Or, l'un des côtés les plus importants de cette restauration est la façon dont il faut comprendre le *rythme* des mélodies grégoriennes.

Nous n'entendons pas par là la valeur d'interprétation qu'il convient d'accorder aux diverses figures de notes qui concourent à l'écriture du chant traditionnel. Ce que nous désignons ainsi, c'est l'ensemble des différences que présente ce chant au regard de la polyphonie plus récente, dans laquelle les parties diverses du contrepoint sont contenues par les « mesures ».

Dans le chant grégorien, rien de semblable, et si la liberté, le mélange des rythmes, y est parfois soumis à des lois précises, ces lois peuvent être celles de la « métrique » antique, jamais celles de la « mesure » moderne, qui n'ont entre elles rien de commun.

L'oubli de ces faits a été la cause, depuis un certain temps, d'affirmations dans un sens ou dans l'autre, plus ou moins soutenues, qui ne sont parvenues jusqu'ici qu'à troubler les amis de l'art grégorien.

Nous n'en aurions point parlé, si l'on n'avait voulu y mêler l'enseignement de la Schola ; à telle enseigne qu'une très importante revue bibliographique, — dans une critique anonyme, du reste, — attribue à MM. d'Indy et Bordes, en les en félicitant, des théories prétendument enseignées par eux, et qui, si la chose était appuyée, seraient la négation même de tout un côté de l'art musical.

Or, *jamais*, à la Schola, on n'a enseigné quoi que ce soit de semblable ; mais ces affirmations se répétant de plus en plus et se répandant même en dehors de France, nous avons tenu à prendre à ce sujet l'avis de notre éminent maître, M. Vincent d'Indy, qui a ainsi formulé et rédigé, d'une façon précise, ce qu'on pourrait appeler le *Credo* de l'enseignement rythmique de la Schola.

1. Nous négligeons ici les premières transcriptions de ce genre, données il y a une dizaine d'années par le R. P. Lhoumeau, et qui ne forment pas un manuel pratique, ni une série d'offices ; nous ne dirons rien non plus des publications italiennes de M. Bas, et de la récente édition d'un *Kyriale* d'après les manuscrits allemands, par le savant Dr Wagner, sinon pour faire remarquer que toutes ces publications, françaises ou étrangères, reposent, comme base scientifique, sur les procédés et les méthodes des bénédictins, premiers pionniers de l'art grégorien.

« Suivant les définitions de tous les théoriciens et la pratique de tous les musiciens, chaque élément rythmique d'une phrase musicale se compose d'une partie d'*accentuation* et d'une autre de *déposition*, ce qu'on a proposé de nommer, la première, temps léger, la seconde, temps lourd (l'*arsis* et la *thésis* des anciens théoriciens).

« L'une et l'autre partie peuvent être plus ou moins longues, et partant plus ou moins subdivisées ; de plus, elles peuvent être précédées d'un temps de *préparation* (l'anacrouse).

« Dans la musique moderne, on enseigne trop couramment cette grave erreur que l'*accentuation* coïncide avec le premier temps des mesures, nommé pour cette raison temps fort. En réalité l'examen des compositions des maîtres anciens ou modernes montre que ceux-ci ont placé l'accent mélodique de leurs phrases, tantôt sur un temps, tantôt sur l'autre : de même pour la déposition.

« En résumé, on émettra cet axiome : *Le premier temps de la mesure n'est pas nécessairement un temps fort.* Et c'est là la base de l'enseignement que j'ai donné à la Schola, et qu'ont suivi tous nos professeurs.

« Maintenant, en quoi cet enseignement est-il applicable au chant grégorien, tel que l'a restauré Dom Pothier, de qui nous l'avons reçu ?

« En ceci, que le rythme du chant grégorien, comme celui de toute musique, peut se trouver formé de temps de préparation, puis nécessairement de temps d'accentuation et de déposition (anacrouse, arsis et thésis). Mais la différence capitale qu'il présente vis-à-vis de la musique polyphonique est que, n'étant pas soumis à la mesure, les relations, les subdivisions de ces temps rythmiques, seront tantôt binaires, tantôt ternaires, tantôt les deux, ce qui constitue la liberté du rythme.

« Il n'y a donc pas à se préoccuper de questions de mesures et de premier ou de dernier temps dans la monodie liturgique, non plus que des autres questions qui ne regardent que les œuvres polyphoniques.

« Quant à l'accompagnement de cette cantilène ecclésiastique, si on veut absolument en faire, ce dont je ne vois pas la nécessité, il s'ensuivra qu'un tel genre de mélodie étant avant tout régi par le temps d'accentuation, — mélodique ou grammatical, — *c'est ce temps accentué qui devra de préférence supporter les plus importants changements d'accords, les plus importantes agrégations harmoniques ;* ensuite, le temps de déposition, si on l'harmonise, contiendra la résolution des accords précédents.

« Mais ne mettre les accords que sur les temps de déposition ou de préférence sur eux, ferait paraître l'accent perpétuellement en désaccord avec ce qui doit être son soutien : il en résulte donc des sortes de syncope.

« Une harmonisation doit être le soutien de la voix : or, l'âme de celle-ci, c'est l'accent. »

Ces paroles nettes et précises mettront fin, nous l'espérons, aux malentendus qui se sont produits sur la question : c'est, en tout cas, la théorie qui a été toujours suivie à la Schola.

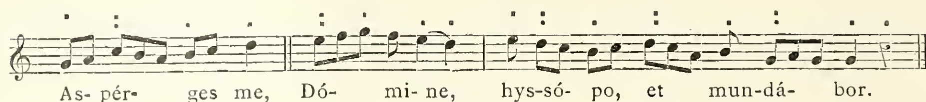
*
* *

Le point de repère de la mesure polyphonique n'existant pas dans le chant grégorien, c'est à indiquer les divisions du rythme qu'ont visé

les transcriptions en notes modernes dont nous avons parlé plus haut.

Or, comment indiquer pratiquement ces divisions rythmiques ?

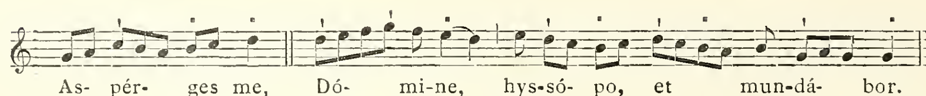
Dans les premières transcriptions données par lui, et harmonisées par Dom Delpech d'après les principes exposés plus haut par M. V. d'Indy, Dom Mocquereau avait adopté un système de points placés au-dessus de la portée, et disposés de façon différente suivant qu'ils indiquaient l'intensité, la déposition, la préparation, des mouvements rythmiques :



Ce système parut bien compliqué et peu accessible à la lecture.
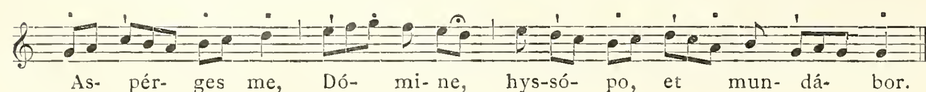
Dans une publication intéressante, M. le chanoine Caharel[1] le simplifia en indiquant le temps d'intensité par un accent, et les autres par un point.

Le même passage que ci-dessus (avec les variantes mélodiques de Nivers) s'y présente ainsi :

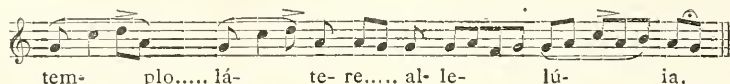


Entre temps, Mgr Foucault avait proposé d'inscrire à la place des points un petit chiffre indiquant si l'on était en présence d'un mouvement binaire, ternaire, et de quelle façon les mouvements étaient mêlés ou unis.

Dans ses transcriptions, M. A. Gastoué s'est inspiré de ces divers systèmes. Dans certaines, qui peuvent servir de modèles pour les autres, il a employé, en le perfectionnant, le système de M. Caharel :



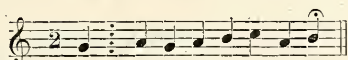
Dans d'autres pièces, où l'observation de l'accent tonique suffit à indiquer la place de l'intensité mélodique, et où le groupement des notes indique bien la division du rythme, le transcripteur n'a marqué que les cas qui pouvaient paraître douteux :



(Antienne *Vidi aquam.*)

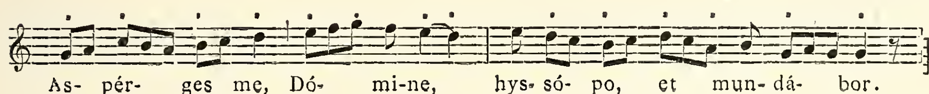
1. *Chants des offices à l'usage des fidèles* (Poussielgue, éditeur). Cette transcription est faite pour les diocèses qui suivent le chant de Nivers, dit « de Rennes », mais corrigé et rythmé d'après l'ancienne édition de Solesmes.

En d'autres endroits, où le rythme est isochrone, comme le cas s'en présente fréquemment dans les hymnes, un chiffre indique le genre du rythme :



Cet exemple est établi du reste d'après les procédés déjà usités par le R. P. Lhoumeau, qui a le premier fait le travail le plus complet sur la rythmique grégorienne.

Enfin, Dom Mocquereau, dans ses nouvelles transcriptions, emploie uniquement le point. Mais celui-ci, placé sans doute d'une façon très savante, indique, suivant ses combinaisons, tantôt l'arsis, tantôt la thésis, tantôt l'intensité, ou bien la déposition, de sorte qu'il est assez difficile aux débutants de s'y reconnaître aisément. Voici comment il donne le début de l'*Asperges* :



Cette méthode, surtout appliquée à des chants plus ornés, ne distingue pas suffisamment, ce nous semble, les temps intenses ; ex. :

Ec- ce ad- vé- nit. (*Introït de l'Epiphanie.*)

Il nous paraît qu'il eût été plus simple de marquer uniquement les accents mélodiques, le reste du rythme se déduisant suffisamment de la transcription :

Ec- ce ad- vé- nit.

Cela, à notre humble avis, eût admirablement facilité l'interprétation et la direction, et en même temps la tâche de l'accompagnateur. Nous soumettons tout simplement ce desideratum aux savants grégorianistes, au nom des musiciens qui ont besoin, pour la pratique, d'un guide certain.

*
* *

Tout ce que nous avons dit précédemment indique suffisamment, croyons-nous, l'avantage et le défaut des transcriptions en notes modernes appliquées jusqu'à présent au chant grégorien.

La notation neumatique, telle que la renferment les plus anciens

manuscrits, a été faite pour ce chant, et, jointe à l'usage de la portée, est bien près de la perfection.

Au contraire, notre notation moderne, presque parfaite elle aussi pour notre genre de musique actuel, ne se prête pas aussi bien à indiquer l'évolution d'une monodie purement rythmique : les transcriptions que nous avons citées prouvent qu'elle a besoin d'un perfectionnement pour être appliquée avec la sûreté et la souplesse suffisantes, à exprimer un art antique.

Une seconde conclusion s'impose. C'est que les divers spécialistes dont nous avons étudié les données pratiques paraissent tous être d'accord sur le genre d'interprétation qu'il convient d'accorder à la vieille notation traditionnelle.

Nous ne doutons pas que les prochaines fêtes préparées par Rome pour le treizième centenaire de saint Grégoire le Grand ne soient l'occasion et le signal de l'unification, de la netteté, et de la précision des méthodes.

Nous y convions tous nos amis.

Notator.

N. B. — *Les Questions pratiques du prochain numéro traiteront de l'emploi des soli dans la liturgie.*

La traduction et le commentaire du « Motu proprio » *parus en notre dernier numéro sont en vente à nos bureaux, au prix de un franc ; nous ne saurions trop engager nos lecteurs à en faire une large diffusion, surtout dans le clergé.*



BIBLIOGRAPHIE

R^me^ P. Dom F. Cabrol. — **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie**, fascicule IV, *Agneau-Alexandrie*. (Voir la *Tribune*, février, juin, décembre 1903.)

Comme dans les précédents fascicules du même ouvrage, l'archéologie nous fournit de nombreux et intéressants faits sur l'histoire de la musique liturgique. Citons : l'*Agnus Dei*, formule liturgique (col. 965) ; le fort curieux article sur *Agobard*, le fameux archevêque de Lyon qui voulut réformer l'antiphonaire au début du IXe siècle (col. 971-979) ; les textes *agrapha* dans les pièces de chant (col. 979-984) ; les *ainoi* (col. 1038) ; les principaux manuscrits liturgiques d'*Aix* (col. 1039) et *Albi* (col. 1062) ; les règlements liturgiques d'*Aix-la-Chapelle* (col. 1039-1042) ; l'article *Alcuin* tout entier, où le rôle de ce savant célèbre est, au point de vue des éditions grégoriennes du IXe siècle, parfaitement décrit (col. 1072-1092) ; le début enfin de la *liturgie d'Alexandrie*, qui sera continué dans le prochain fascicule.

A. G.

Dom A. Gatard. — **Manual of Gregorian Chant**, compiled from the Solesmes books and from ancient manuscripts, in-12° de XXII-394 pages, Desclée.

Voici un très intéressant *Manuel de chant grégorien* compilé par Dom Gatard, de Farnborough, à l'usage des églises anglaises, d'après les livres actuels de Solesmes et divers manuscrits.

La notation est la notation traditionnelle.

De la première partie de ce livre, qui n'est qu'un simple extrait (avec traduction de la préface) des livres publiés par Dom Mocquereau, nous ne dirons rien ici ; mais la seconde partie, formant un supplément général, est à étudier par les musiciens plain-chantistes.

On y trouve d'abord (pages 225-254) les hymnes des fêtes des saints célébrées en Angleterre, avec les chants anciens et modernes des hymnes de Solesmes (il y a un chant propre fort remarquable pour la fête de saint Augustin de Canterbury, p. 242) ; puis un choix des plus curieux pour les bénédictions du Saint-Sacrement.

Ces derniers chants sont de deux ordres : les uns sont originaux, et beaucoup sont publiés pour la première fois ; ce sont en général de vieilles proses et séquences, dont l'époque va du IXe au XVe siècle, et dont nous ne connaissons jusqu'ici la plupart que par les manuscrits mêmes. Presque toutes sont fort belles.

Une autre série de chants comprend des adaptations de mélodies inédites d'hymnes appliquées à l'*O salutaris*, au *Panis angelicus* et au *Tantum ergo*, et de mélodies d'invitatoires mises sur l'*Adoremus in æternum* ; ces derniers chants ne sont pas tous aussi intéressants les uns que les autres, et certains sentent un peu la correction faite à des plains-chants modernes.

Quelques-uns offrent des variantes remarquables avec les chants déjà publiés, comme l'*O salutaris* n° IX, le *Tantum ergo* VI, le *Panis* II ; on aimerait à connaître les raisons précises de ces variantes. J'avoue aussi que les chants modernes comme l'*O Filii*, le *Rorate*, l'*Attende*, etc., ne me semblent pas à leur place au milieu des vénérables mélodies qui les entourent ; il me paraît — si on veut les concéder à

l'usage des fidèles — qu'il vaudrait mieux, dans tous les livres qui visent à la restauration du chant, les rejeter en appendice, plutôt que de les mêler au vieux fonds ; je n'aime pas non plus la façon de rythmer le chant des hymnes saphiques, comme page 230.

Mais ces critiques, qui s'adressent à la généralité des livres de chant d'église plutôt qu'à la publication de Dom Gatard, n'enlèvent à celle-ci rien de son intérêt ; je la voudrais voir aux mains de tous nos amis.

Amédée Gastoué.

Amédée Gastoué. — **Cours théorique et pratique de Plain-Chant romain grégorien, d'après les travaux les plus récents.** — Un beau volume in-8° de XIV-220 pages, au bureau d'édition de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, Paris. — Prix : **8** fr.

On me demande de présenter aux lecteurs de la *Tribune* le *Cours théorique et pratique* de M. A. Gastoué. J'aurais mauvaise grâce à m'y refuser, car l'enfant est de bonne race, et le filleul ne pourra que faire honneur à son parrain.

Ce Cours, depuis longtemps annoncé et impatiemment attendu, vient enfin de paraître. Il répondra aux espérances qu'on avait conçues: déjà même, il a été accueilli avec faveur par nombre de grégorianistes, prêtres, religieux ou laïcs.

Sa division est bien celle qui convient à un livre d'enseignement. Du reste, comme le dit l'auteur lui-même, c'est la mise au point « de notes qui ont servi à « professer le cours de chant grégorien à la *Schola Cantorum* depuis plusieurs « années ».

Quelques leçons préparatoires donnent d'abord ce qui est nécessaire tant à la lecture et à la prononciation du latin qu'à la pose de la voix. Puis vient le cours lui-même, divisé en trois livres.

Le premier livre, n'étant que la reproduction des articles parus dans la *Tribune* depuis 1901, a nécessité quelques modifications ou additions, consignées à la fin du volume (pages 217 et 218). Nous engageons le lecteur à se reporter tout d'abord à ces deux pages et à faire sur le volume même les corrections indiquées, avant d'aborder la lecture.

Le premier livre est divisé en trois parties qui offrent au chantre, au directeur du chœur et au professeur du cours tout ce qui concerne la pratique de leur art, c'est-à-dire la lecture des neumes, le solfège, les éléments du rythme, la psalmodie, etc.

C'est à peine si dans ce premier livre, très complet et très bien compris, je serai tenté de faire une ou deux réserves, ne fût-ce que sur la valeur de la virga isolée.

Ce qui a été donné jusqu'ici pourrait s'intituler la *Partie de l'Élève* : ce qui suit est vraiment le *Livre du Maître.*

En effet, le second livre expose la question quelque peu ardue de la tonalité, tandis que le troisième traite de la rythmique grégorienne et de la forme des mélodies.

C'est ici la partie vraiment neuve et originale de l'ouvrage. Pour l'établir, l'auteur s'est non seulement servi de l'édition de Solesmes (celle qui reproduit actuellement avec le plus de fidélité les cantilènes grégoriennes d'après les manuscrits), mais encore des manuscrits eux-mêmes qu'il a compulsés et comparés avec le plus grand soin, et dont plusieurs étaient complètement ignorés jusqu'à ce jour.

Il m'est impossible d'analyser les savantes études de M. Gastoué sur la tonalité, ses bases, ses caractères distinctifs et le mécanisme de son développement. Je signale simplement la réintégration à leur place respective des dominantes originales dans les morceaux de 3e et de 4e ton, et aussi le *Tonaire*, si intéressant et non moins utile, qui termine et complète ce second livre.

Le troisième et dernier livre est consacré à la rythmique.

Ici mon rôle devient plus difficile, parce qu'il est plus délicat. J'ai, en effet, la bonne fortune de rencontrer chez M. A. Gastoué, reprise et complétée, la théorie que je me suis efforcé moi-même de mettre en lumière, à savoir les rapports qui exis-

tèrent entre la métrique grégorienne et la métrique gréco-romaine au moment de la formation de nos mélodies liturgiques. Sur cette question le tableau de la page 193 sera particulièrement intéressant à consulter et suffira, croyons-nous, à établir le bien fondé de la thèse. Surtout qu'on ne cherche pas à en conclure qu'on doive aboutir à la mensuration moderne, c'est-à-dire à la déformation des mélopées grégoriennes pour expliquer ou traduire ces rapports.

Ce qui en ressortira peut-être, c'est l'avantage qu'il y aurait à employer la notation moderne, si précise et si expressive, pour nous permettre une exécution plus fidèle et plus artistique de nos chants sacrés, une exécution qui en reproduise plus exactement la physionomie rythmique et qui soit plus conforme aux enseignements des théoriciens médiévaux.

Que le lecteur ne quitte pas ce troisième livre sans avoir donné son attention aux analyses rythmiques, soit des mélodies grégoriennes proprement dites, soit des mélodies plus récentes, quoique appartenant encore au moyen âge.

Enfin, lorsque j'aurai signalé les notes complémentaires qui terminent chaque livre et qui donnent les références bibliographiques les plus utiles pour ceux qui veulent étudier les questions plus à fond, je n'aurai plus qu'à féliciter M. A. Gastoué de nous avoir donné un si remarquable travail et à souhaiter à l'ouvrage tout le succès qu'il mérite.

† A.-G. Foucault,
Év. de Saint-Dié.





RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE

ÉTABLI D'APRÈS LE « MOTU PROPRIO » DE S. S. PIE X

Nos de l'Anthologie	NOMS DES AUTEURS TITRES ET DÉSIGNATIONS DES OUVRAGES	PRIX NETS Partit. avec réduct. des voix	PRIX NETS Partit. sans réduct. des voix	OBSERVATIONS
	AICHINGER Gregor (1565-16..). *Ecole allemande.*			
24	— **Assumpta est Maria,** motet à 3 voix égales pour la fête de l'Assomption de la T. S. Vierge	1 »	0 60	Facile.
35	— **Ave Regina,** motet à 4 voix pour le temps de la Purification au Jeudi saint. . .	1 25	0 80	Facile.
23	— **Factus est repente,** motet à 4 voix pour le jour de la Pentecôte et les offices du Saint-Esprit	1 50	0 90	Facile et très brillant.
37	— **Regina cœli,** motet à 4 voix pour le temps pascal.	0 75	0 50	Très facile et t. mélodique.
30	— **Salve Regina,** motet à 4 voix pour le temps de la Trinité à l'Avent	1 »	0 60	Facile et mélodique.
	ALLEGRI Gregorio (1560-1652). *Ecole italienne.*			
80	— **Miserere mei Deus,** psaume à 5 voix, à 2 chœurs, pour un temps de pénitence. . .	1 25	0 80	Œuvre très célèbre, demandant un nombreux personnel.
	ANDREAS Carolus (16..-16..). *Ecole italienne.*			
69	— **Ad Dominum cum tribularer,** ps. à 4 voix.	1 »	0 60	Facile et très mélodique.
63	— **Dixit Dominus,** psaume à 4 voix. . . .	1 »	0 60	—
73	— **Lauda Jerusalem,** psaume à 4 voix. . .	0 75	0 50	—
63 *bis*	— **Magnificat,** cantique à 4 voix.	0 75	0 50	—
73 *ter*	— **Magnificat,** cantique à 4 voix.	0 75	0 50	—
	ANERIO Felice (1560-16..). *Ecole italienne.*			
73 *bis*	— **Ave maris stella,** hymne à 4 voix pour les vêpres de la T. S. Vierge	0 75	0 50	Facile et très brillant.
11	— **Christus factus est,** motet à 4 voix pour les offices de la Passion.	0 75	0 50	Moyenne difficulté, très expressif.
78	— **Pie Jesu Domine,** motet à 5 voix pour les offices des morts	0 75	0 50	Facile.
	ASOLA Matteo (15..-16..). *Ecole italienne.*			
45	— **Christus factus est,** motet à 4 voix pour les offices de la Passion.	1 25	0 80	Moyenne difficulté.
	BRISSIO Giovanni-Frederico (15..-16..). *Ecole italienne.*			
27	— **In medio ecclesiæ,** motet à 3 voix égales pour le commun des Docteurs.	1 »	0 60	Facile.

Nos de l'Anthologie	NOMS DES AUTEURS TITRES ET DÉSIGNATIONS DES OUVRAGES	PRIX NETS Partit. avec réduct. des voix	 Partit. sans réduct. des voix	OBSERVATIONS
	CLEMENS (non Papa) Jacques (1475-1586). *Ecole flamande.*			
55	— **Beata es Virgo Maria,** motet à 4 voix (en 2 parties) pour les offices de la T. S. Vierge.	2 »	0 90	Assez difficile.
55 *bis*	— **Ave Maria,** motet à 4 voix (2e partie du *Beata es*).	1 »	0 60	Assez difficile.
43	— **Erravi sicut ovis,** motet à 4 voix (en 2 parties) pour un temps de pénitence. . . .	2 »	0 90	Assez difficile.
61	— **Tristitia obsedit,** motet à 4 voix (en 2 parties) pour un temps de pénitence. . .	2 25	1 10	Assez difficile.
3	— **Tu es Petrus,** motet à 4 voix (en 2 parties).	1 50	0 90	Facile, tr. mélodique et brillant
	CORSI Giuseppe (16..-16..). *Ecole italien.*			
12	— **Adoramus te, Christe,** motet à 4 voix pour les offices de la Passion et les saluts. . .	1 »	0 60	Facile et très expressif.
	CROCE Giovanni (1560-1609). *Ecole italien.*			
90	— **Ego sum pauper et dolens,** motet à 4 voix égales.	0 75	0 50	Très facile.
	DE LA RUE Pierre (15..-16..). *Ecole franco-flamande.*			
93	— **O salutaris hostia,** motet à 4 voix pour les offices du T. S. Sacrement.	0 75	0 50	Très facile.
	GABRIELI Andrea (1510-1586). *Ecole italienne.*			
19	— **Angeli Archangeli,** motet à 4 voix pour le jour de la Toussaint et les saluts. . . .	1 »	0 60	Facile, très mélodique.
74	— **Filiæ Jerusalem,** motet à 4 voix pour le commun des Apôtres et Evangélistes, de un et de plusieurs Martyrs, pendant le temps pascal	1 »	0 60	Facile.
39	— **Sacerdos et Pontifex,** motet à 4 voix pour le commun des Confesseurs Pontifes . . .	1 »	0 60	Moyenne difficulté.
	GOUDIMEL Claude (1510-1572). *Ecole franco-flamande.*			
IX	— **MESSE « Le Bien que j'ay »,** à 4 voix. .	3 »	2 »	Facile.
	GIUDICI Giovanni-Battista (16..-16..). *Ecole italienne.*			
63	— **Laudate Dominum omnes gentes,** psaume (4 voix) pour les vêpres des dimanches et fêtes et des communs des Saints.	1 »	0 60	Facile.
	GUERRERO Francesco (1527-1599). *Ecole espagnole.*			
76	— **Ave Virgo sanctissima,** motet à 5 voix pour les offices de la T. S. Vierge	1 25	0 80	Assez difficile.
XIV	— **MESSE « Puer natus est nobis »** à 4 voix.	3 »	2 »	Assez difficile.
	GUIDETTI Giovanni (1532-1592). *Ecole italienne.*			
69	— **Levavi oculos meos,** psaume à 4 voix. .	1 25	0 80	Facile.
	HASLER J.-Leo (1564-1612). *Ecole allem.*			
89	— **Cantate Domino,** motet à 4 voix égales.	0 75	0 50	Très facile.

Nos de l'Anthologie	NOMS DES AUTEURS TITRES ET DÉSIGNATIONS DES OUVRAGES	PRIX NETS Partit. avec réduct. des voix	 Partit. sans réduct. des voix	OBSERVATIONS
	JOSQUIN DE PRÈS (1455-1521). *Ecole franco-flamande.*			
9	— **Ave Christe immolate,** motet à 4 voix (en 2 parties) pour les offices de la Passion et du T. S. Sacrement.	2 25	1 25	Assez difficile très développé.
20	— **Ave Maria,** motet à 4 voix pour les offices de la T. S. Vierge.	1 75	1 »	As. dif., mais tr. mélodique.
52	— **Ave verum,** motet à 2 et 3 voix pour les offices du T. S. Sacrement (S. A. T. II). . .	0 75	0 50	Très facile.
26	— **Miserere,** psaume à 5 voix (en 3 parties) pour les offices de pénitence	4 »	2 »	Très difficile.
	KERLE Jacobus (15..-16..). *Ecole flamande.*			
XII	— **MESSE** « **Regina cœli** » à 4 voix égales.	3 »	2 »	Facile et tr. brillante.
	LASSUS (Roland de) (1520-1594). *Ecole franco-flamande.*			
59	— **Domine convertere,** motet à 4 voix pour un temps de pénitence et les saluts. . . .	1 »	0 60	Très facile.
54	— **Nos qui sumus in hoc mundo,** motet à 4 voix pour la fête de saint Nicolas (et les saints Patrons)	1 »	0 60	Moy. difficulté.
56	— **Pauper sum ego,** motet à 4 voix pour un temps de pénitence.	1 »	0 60	Moy. difficulté.
	3 PSAUMES DE PÉNITENCE, à 5 voix (à 2 chœurs).			
65	— Ps. I : **Domine ne in furore tuo** . .	3 »	1 30	Difficile.
66	— Ps. II : **Beati quorum remissæ sunt.** .	4 »	0 90	Difficile.
71	— Ps. VI : **De profundis clamavi.** . . .	2 »	1 15	Assez difficile.
29	— **Pulvis et umbra sumus,** motet à 4 voix pour un temps de pénitence et les offices des morts.	1 25	0 80	Moy. difficulté
46	— **Timor et tremor,** motet à 6 voix (en 2 parties) pour un temps de pénitence. . .	1 75	1 »	Très difficile.
79	— **Verbum caro panem verum,** motet à 4 voix pour les offices du T. S. Sacrement.	0 75	0 50	Facile.
V	— **MESSE** « **Douce mémoire** » à 4 voix . .	3 »	2 »	Tr. mél., as. dif.
XIII	— **MESSE** « **Pro Defunctis** » à 5 voix. . .	4 50	3 »	Difficile.
	LOTTI Antonio (1665-1740). *Ecole italienne.*			
XVII	— **MESSE** à 3 voix égales.	3 »	2 »	Très facile.



Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année | N° 3 | Mars 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

BREF DE S. S. PIE X

à Mgr l'Évêque de Langres

A la suite de l'audience que Mgr Herscher a eue du Souverain Pontife, le 2 février, l'évêque de Langres a reçu le Bref suivant :

PIE X, PAPE

Vénérable Frère,

Salut et Bénédiction apostolique.

La très grande diligence pastorale que vous apportez à l'administration de votre diocèse se reconnaît, en particulier, à ce fait que vous veillez avec un soin extrême à ce que, dans les cérémonies saintes, on observe les antiques règles du chant grégorien. En agissant de la sorte, vous ne contribuez pas seulement d'une heureuse manière à la beauté de la maison de Dieu ; vous contribuez aussi et beaucoup, vous le comprenez vous-même, au profit et à l'utilité des âmes. Mais ce n'est pas uniquement un zélé amateur que la musique sacrée a en votre personne, c'est encore un habile connaisseur. C'est ce que prouvent vos écrits relatifs à cet art et les compositions musicales en style palestrinien que vous Nous avez offerts et pour lesquels Nous vous félicitons à la fois et Nous vous remercions.

Nous vous témoignons aussi notre reconnaissance pour l'aumône du Denier

de Saint-Pierre que, dans un sentiment d'affection toute filiale, vous Nous avez remise pour soulager la détresse du siège apostolique. Nous demandons à Dieu de vous récompenser de votre piété et Nous le prions de vous aider à conduire à bonne fin les travaux que vous avez entrepris pour la gloire de son nom.

Comme gage des faveurs célestes et comme preuve de Notre paternelle bienveillance, Nous vous accordons très affectueusement dans le Seigneur, à vous, vénérable Frère, ainsi qu'à tout votre clergé et à tout votre peuple, la Bénédiction apostolique.

Donné à Rome, près de Saint-Pierre, le 10 février 1904, l'an premier de Notre Pontificat.

PIE X, PAPE.

On sait que la maîtrise de Langres est depuis longtemps excellemment dirigée par M. l'abbé Couturier, qui, l'un des premiers en France, rétablit l'usage de la musique palestrinienne, comme nous le rappelions en l'un de nos derniers numéros.

Ce Bref est un encouragement de plus pour ceux qui suivent la ligne de conduite musicale que nous avons toujours indiquée.





LES CHANTS DE LA MESSE

(*Suite*)

III

CHANTS DU PEUPLE

6° Le Symbole et l'Oraison dominicale.

LE SYMBOLE

La récitation du Symbole n'a été introduite que tardivement dans la célébration de la messe. On ne le trouve mentionné dans les plus anciens documents que parmi les rites du baptême.

Les *Canons d'Hippolyte*, qui nous ont transmis les usages de l'Église d'Égypte dans la première moitié du troisième siècle, nous montrent le prêtre imposant la main sur la tête du catéchumène, au moment où celui-ci descend dans l'eau, avant d'être baptisé, et l'interrogeant en ces termes :

« Crois-tu en Dieu le Père tout-puissant ?

— « Je crois », répond le néophyte, et il est immergé une première fois.

« Crois-tu en Jésus-Christ, fils de Dieu, que Marie a enfanté par l'opération du Saint-Esprit ? » continue le prêtre, en récitant toute la partie du symbole qui se rapporte à la personne du Verbe.

— « Je crois », répond le candidat, et il est immergé une seconde fois.

« Crois-tu au Saint-Esprit, le Paraclet, qui procède du Père et du Fils ? »

— « Je crois », répond encore le catéchumène, qui est de nouveau plongé dans les eaux saintes, tandis que le prêtre prononce sur lui pour la troisième fois la formule du baptême [1].

Plus tard, la tradition du Symbole forma l'objet d'une cérémonie spéciale, qui avait lieu plusieurs semaines avant le baptême, et que décrivent saint Cyrille de Jérusalem [2] et la *Peregrinatio Sylviæ*.

1. *Canones Hippolyti*, n. 124-132. (Ap. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, appendice 6, p. 534.)
2. Cyrill. Hierosol., *Catech.* v.

En Palestine, elle se faisait au commencement de la sixième semaine du Carême [1]; et l'explication du Symbole se poursuivait jusqu'au début de la huitième semaine, qui était la grande semaine avant la fête de Pâques. Ce jour-là, c'est-à-dire le dimanche des Rameaux, l'évêque se rendait dès le matin à l'église principale, près du Calvaire. Il prenait place sur son siège, placé au fond de l'abside, derrière l'autel ; tous les candidats défilaient alors successivement devant lui, les hommes accompagnés par leur père, les femmes par leur mère, et chacun récitait en sa présence la profession de foi. C'était ce qu'on appelait *rendre le Symbole*, *redditio Symboli* [2].

La reddition du Symbole est fixée au Jeudi saint par le synode de Laodicée et par le concile de Constantinople de 691 [3].

A Rome, d'après l'*Ordo* romain, la tradition du Symbole se faisait le troisième jour de scrutin, mercredi de la quatrième semaine de Carême. Ce jour-là, le candidat était officiellement initié à l'Évangile, au Symbole et à l'Oraison dominicale. Le Symbole était enseigné aux catéchumènes en grec ou en latin, suivant la langue qui leur était le plus familière [4].

Au septième et dernier scrutin, la vigile de Pâques, après l'onction de l'huile sainte et le renoncement à Satan, le nouveau disciple du Christ prononçait la formule de foi en récitant le texte du Symbole.

Saint Augustin, décrivant, dans ses *Confessions*, le baptême de Victorinus, dit que ceux qui allaient recevoir la grâce du sacrement récitaient leur profession de foi — consistant en certaines paroles apprises et retenues par cœur — d'un lieu élevé, en présence du peuple fidèle de Rome [5].

Le même saint Docteur nous apprend qu'en Afrique les catéchumènes devaient réciter le Symbole, une première fois le jour même où on leur enseignait l'Oraison dominicale, puis une seconde fois la veille de Pâques, au moment du baptême [6].

1. Etiam quando completæ fuerint septimanæ quinque a quo docentur, tunc accipient symbolum. (*Peregrinatio Sylviæ*, ap. Duchesne, *op. cit.*, appendice v, p. 519.)

2. Cum autem jam transierint septem septimanæ, superat illa una septimana paschalis quam hic appellant septimana major. Jam tunc venit episcopus mane in ecclesia majore ad Martyrium ; retro in absida post altarium ponetur cathedra episcopo, et ibi unus et unus vadet, viri cum patre suo, aut mulier cum matre sua, et reddet symbolum episcopo. (*Ibid.*, p. 520.)

3. Baptizandos oportet et fidei symbolum discere, et quinta feria (ultimæ septimanæ) vel episcopo vel presbytero reddere. (*Conc. Laodic.*, can. 6. — Cf. *Conc. in Trullo*, can. 78.)

4. V. Martène, *de Ant. Eccl. rit.*, l. I, c. 1, art. 11. — Cf. Duchesne, *Origines*, p. 302.

5. Ut ventum est ad horam profitendæ fidei, quæ verbis certis conceptis retentisque memoriter, de loco eminentiori, in conspectu populi fidelis Romæ, reddi solet ab eis, qui accessuri sunt ad gratiam tuam. (Aug., *Confess.*, VIII, 2.)

6. Tenete ergo hanc orationem quam reddituri estis ad octo dies. Quicumque autem vestrum non bene symbolum reddiderunt, habent spatium ; teneant, quia die sabbati, audientibus omnibus qui aderunt, reddituri estis : die sabbati novissimo, quo die baptizandi estis. (Aug., *Serm.* 58.)

A Milan, du temps de saint Ambroise, la tradition du Symbole se faisait le dimanche avant Pâques, à la fin de la messe des catéchumènes [1]. Cette cérémonie s'était conservée jusqu'au XIIe siècle, où elle se célébrait le samedi précédent. Elle est ainsi décrite par Beroldus : la messe finie, on sonnait toutes les clochettes et l'on fermait les portes de l'église, après avoir fait sortir tous ceux qui n'étaient pas baptisés. On chantait alors le verset : *Venite filii.* Puis le primicier et ses lecteurs, revêtus de chasubles, après avoir pris la permission de l'archevêque, ouvraient les portes aux enfants, en disant par trois fois : « *Ingredimini filii in domum Domini. Audite patrem vestrum docentem vos.* » L'archevêque, se plaçant sur un trône élevé dans l'abside et tourné vers l'occident, disait, sur le ton solennel de l'évangile, *in majore tono evangeliorum*, à ceux qui devaient être régénérés : « Signez-vous et écoutez le Symbole, *Credo in Deum Patrem omnipotentem.* » Et il se chantait en entier de cette manière, *et totum sic cantetur.* On le répétait ainsi une seconde et une troisième fois ; puis, après l'avoir récité encore sur le ton ordinaire de l'évangile, on chantait le commentaire du *Credo* sur le ton solennel [2].

En Gaule [3] et en Espagne [4], la tradition du Symbole se faisait, comme à Milan, le dimanche des Rameaux. Dans certaines églises, l acolyte ou le prêtre le chantait en tenant la main étendue sur la tête des futurs baptisés, et, de même qu'à Rome, on le récitait quelquefois en grec et en latin [5].

Dans le principe, c'est le Symbole des apôtres qu'on enseignait aux catéchumènes, et c'est celui que saint Augustin explique dans ses Sermons relatifs à la cérémonie de la tradition ; mais, plus tard, on adopta le Symbole de Nicée, comme le marque le concile de Constantinople tenu en 536, sous le patriarche Menna [6].

C'est aussi le Symbole de Nicée que Pierre le Foulon, vers 471, fit chanter pour la première fois à Antioche, pendant le sacrifice de la messe, au dire de Théodore le Lecteur [7]. Quelques années après, en

1. Sequenti die, erat autem dominica (scilicet Palmarum), post lectiones atque tractatum, dimissis catechumenis, symbolum aliquibus competentibus in baptisteriis tradebam basilicæ. (Ambros., *Ep. 28 ad Marcellinam*, n. 4.)

2. Finito *Credo in Deum Patrem* hoc modo tribus vicibus, tunc debet dici *Credo in Deum* in quotidiano tono evangeliorum, et tractatus ejusdem in majori tono evangeliorum. (*Beroldus*, edit. Magistretti, pp. 94, 95.)

3. *Conc. Agath.* (an. 506), can. 3.

4. Isidor., *De div. off.*, l. II, c. 17.

5. Et tenens acolythus manum super caput pueri, dicit symbolum hoc decantando. (*Ex Missali Gellonens. monasterii*, ap. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. 1, art. 12, Ordo II.)

Et dicit acolythus symbolum græce, decantando super caput infantis : Πιστεύω εἰς ἕνα Θεόν. (*Ex Pontificali Eccl. Pictaviens.*, ap. Martène, *loc. cit.*, Ordo III.) Le Pontifical de Poitiers et le Missel de Gellone marquent qu'on doit le chanter en grec sur les hommes et en latin sur les femmes.

6. Nam specialiter symbolum trecentorum decem et octo Patrum, *in quo baptizamur*, ipsæ tres sanctæ synodi consone confirmarunt. (*Conc. sub Menna*, act. v.)

7. Petrum Fullonem constituisse... ut in singulis collectis symbolum recitaretur. (Theod. Lector., *Collectaneorum*, l. II.)

511, le patriarche Timothée introduisit cette coutume à Constantinople [1].

Tous deux, partisans de l'hérésie monophysite, voulaient protester contre le concile de Chalcédoine, en n'admettant d'autre formule de foi que celle qui avait été promulguée par le concile de Nicée. Cependant, leur innovation ne fut point abolie quand les Églises d'Orient revinrent à la communion orthodoxe, et le concile de Constantinople, en 536, mentionne la récitation du Symbole, entre la lecture de l'évangile et celle des diptyques, comme une coutume en vigueur [2].

Justin II, la première année de son règne (565-566), ordonna de chanter le Symbole de Constantinople, comme l'atteste un chroniqueur espagnol qui se trouvait présent dans cette ville, lors de cette innovation [3].

C'est ce même Symbole que prescrivent le Sacramentaire gélasien et l'Ordo romain, comme devant être enseigné aux catéchumènes ; mais jusqu'au VIe siècle, aucun document ne fait allusion à la récitation du Symbole pendant la messe, dans l'Église latine. Saint Augustin déclare même que si tous les jours on y entend l'Oraison dominicale, il n'en est pas ainsi du Symbole [4].

L'Espagne fut la première, en Occident, à adopter ce rite, sanctionné par un décret du troisième concile de Tolède, en 589, qui ordonne que « dans toutes les églises d'Espagne et de Galice on réciterait le Symbole de Constantinople, selon la pratique des Églises d'Orient, et qu'avant l'Oraison dominicale, le peuple le chanterait d'une voix claire [5] ».

Un peu plus tard, sous le règne de Charlemagne, les Églises de France et d'Allemagne adoptèrent cette coutume, après la condamnation des erreurs de Félix d'Urgel, comme l'atteste Walafrid Strabon [6]. Les expressions dont se sert cet auteur semblent indiquer qu'on le chantait déjà dans quelques églises, au moins à certains jours, mais l'usage en devint plus général et plus fréquent, *latius et crebrius*.

En Espagne, on avait ajouté au Symbole de Constantinople la particule *Filioque*, pour attester que le Saint-Esprit procède du Père et du

1. Symbolum fidei trecentorum et octo decem Patrum in singulis collectis recitari præcepit in odium Macedonii, quasi ille non susciperet id symbolum, quod antea recitabatur quotannis die magnæ Parasceves, dum episcopus baptizandos catechizaret. (*Ibid.*)

2. *Conc. sub Menna*, act. V.

3. Symbolum sanctorum et Patrum Constantinopoli congregatorum, et in synodo Chalcedonensi laudabiliter receptum, in omni catholica ecclesia a populo concinendum intromisit. (Joan. Bicharens., *Chronic.*, ap. Migne, *Patr. lat.*, t. 72, col. 863.)

4. In ecclesia enim ad altare Dei quotidie dicitur ista Dominica oratio, et audiant illam fideles... Modo enim nisi teneatis symbolum, in ecclesia, in populo symbolum quotidie non auditis. (Aug., *Serm. 58 in Matth.*, n. 12, 13.)

5. *Conc. Tolet.* III, can. 2.

6. Apud Gallos et Germanos, post dejectionem Felicis hæretici, sub gloriosissimo Carolo Francorum rectore damnati, idem symbolum latius et crebrius in missarum cœpit officiis iterari. (Walaf. Strabo, *De rebus ecclesiast.*, c. 22.)

Fils. Les Franks suivirent cet exemple, et, en 809, les députés du concile d'Aix-la-Chapelle demandèrent au pape Léon III de vouloir bien confirmer cette addition ; mais le pape, tout en approuvant la doctrine exprimée par ces paroles, répondit qu'il devait leur suffire de chanter le Symbole comme on le faisait à Rome, *quomodo in hujusmodi decantando et celebrando sacrosanctis mysteriis sancta Romana tenet Ecclesia* [1].

Cependant, cette addition fut aussi adoptée à Rome, probablement sous le pape Nicolas Ier (858-867), car Photius lui en fait le reproche, et, au deuxième concile de Lyon, tenu en 1274, sous Grégoire X, pour la réunion des deux Églises, on chanta à la messe le Symbole en grec et en latin avec la particule *Filioque*, qu'on répéta trois fois.

On ne sait pas exactement à quelle époque le *Credo* a commencé à être chanté à Rome pendant la messe. Si l'on en croyait Bernon de Reichenau, cette innovation n'aurait été faite qu'au commencement du XIe siècle, à la suite de la visite de l'empereur Henri II au pape Benoît VIII, en 1014.

« Les Romains, dit Bernon, ne l'ont pas chanté jusqu'au temps de notre pieux empereur Henri. Comme ce prince leur en demandait la raison, ils répondirent, en ma présence, que c'était parce que l'Église romaine n'avait jamais été souillée d'aucune hérésie, mais qu'elle était constamment demeurée ferme et inébranlable dans la foi catholique, suivant les enseignements de saint Pierre. C'est pourquoi le chant plus souvent répété du Symbole est plus nécessaire aux églises qui quelquefois ont été infectées de certaines hérésies. Néanmoins, l'empereur ne cessa point ses instances qu'il n'eût persuadé au seigneur apostolique Benoît de le faire désormais chanter à la messe publique [2]. »

Cependant, nombre de documents montrent qu'on le chantait à Rome avant cette époque. Il est vrai que les anciens Sacramentaires romains léonien, gélasien et grégorien et n'en font pas mention. Le premier Ordo romain n'en parle pas non plus ; mais le deuxième Ordo dit expressément qu'après l'évangile l'évêque chante *Credo in unum Deum* [3]. Amalaire (vers 830) s'exprime de même dans son Commentaire sur cet Ordo [4].

La conférence du pape Léon III et des envoyés du concile d'Aix-la-Chapelle, que nous avons rapportée plus haut, témoigne également de l'usage romain de chanter le *Credo* à la messe, et Walafrid Strabon (mort en 849), parlant de cette coutume, croit qu'elle a passé des Grecs aux Romains [5].

Le pape Jean VIII, écrivant, en 880, au comte de Moravie Sfento-

1. Collect. conc. Galliæ, t. II. — Cf. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I. c. IV, art. 5.
2. Berno Augiens., *De rebus ad missam pertinent.*, c. 2.
3. Post lectum evangelium, ab episcopo *Credo in unum Deum* cantatur. (*Ord. rom.* II.)
4. Amalar., *in Egloga*.
5. Walaf. Strabo, *De rebus ecclesiast.*, c. 22.

pulchro, dit qu'ayant interrogé l'archevêque Méthode pour savoir si, pendant la messe solennelle, il chantait le Symbole de la foi, comme le maintient la sainte Église romaine, celui-ci lui avait répondu : « qu'il le gardait et le chantait tel que l'enseigne la sainte Église romaine et qu'il nous a été transmis par les Pères [1]. »

Le cinquième Ordo romain dit aussi qu'après l'évangile l'évêque entonne le *Credo* [2]; mais le sixième Ordo spécifie qu'on le chante seulement quand l'évêque ne veut pas prêcher, ce qui indiquerait qu'on ne le chantait pas dans le cas contraire et que, par conséquent, l'usage n'en était pas constant, au moins à l'époque où cet Ordo a été rédigé. Cela expliquerait le silence du *Micrologue* au sujet du *Credo* et le récit de Bernon que nous avons reproduit ; tandis que l'Ordo XI, composé plus d'un siècle après, sous Innocent II (1130-1143), prescrit le chant du *Credo*, bien que le pontife soit monté en chaire pour y prêcher l'évangile [4].

D'après ce même Ordo, ce sont les clercs basilicaires qui répondaient au pontife et chantaient la suite du *Credo*. Innocent III (1198-1216) dit aussi que, lorsque le pontife romain célèbre solennellement, ce ne sont pas les chantres du chœur qui récitent le Symbole, mais les sous-diacres à l'autel [5].

Mais, plus anciennement, le *Credo* était chanté par tout le peuple, comme en témoignent Amalaire et Hérard [6], ou tout au moins par tout le chœur, comme le marque le sixième Ordo romain : « *Et ita omnis chorus incipiens* Patrem omnipotentem *ad finem usque perducat.* »

Cet usage s'était maintenu dans un grand nombre d'églises et était encore en usage à l'époque de Durand de Mende [7]. Chez les Chartreux, les deux chœurs se réunissaient pour chanter ensemble le *Credo ;* ce qui s'observait aussi dans l'ancien rite lyonnais, ainsi que dans diverses cathédrales [8], et était même ordonné par plusieurs conciles particuliers. Ce chant du Symbole, poursuivi sans interruption par tout le chœur,

1. Ille autem professus est, se juxta evangelicam et apostolicam doctrinam, sicut sancta Romana Ecclesia docet, et a Patribus traditum est, tenere et psallere. (Joan. VIII, *Ep. 247*, ap. Martène; *op. cit.*, l. I, c. iv, art. 5.)

2. Perfecto autem evangelio, dicat episcopus *Pax tibi*, et elevat : *Credo in unum Deum*. (Ordo rom. V.)

3. Sin autem episcopus prædicare noluerit, alta voce incipiat canere : *Credo in unum Deum*. (Ordo rom. VI.)

4. Pontifex ascendit in pulpitum et prædicat evangelium. Ad finem vero facit confessionem, benedicit, et redit ad sedem, et dicit : *Credo in unum Deum*. Basilicarii respondent et cantant. (Ordo rom. XI.)

5. Idcirco Romano pontifice solemniter celebrante, symbolum fidei, non cantores in choro, sed subdiacones ad altare decantant. (Innocent. III, *De myster. missæ*, II, c. 51.)

6. Sicque convenit populo post evangelium, quia Christi verba audivit, intentionem *credulitatis* suæ præclaro ore proferre. (Amalar., *in Egloga*, n. 17.)

Credulitas et *Kyrie eleison* a cunctis reverenter canatur. (Herardus, *Capit. ad parochos*, c. 16.)

7. Evangelio lecto, mox cantatur alta voce symbolum... Dicitur autem alta voce, ut omnes illuc dicant et addiscant. Omnis enim christianus tenetur publice fidem catholicam confiteri. (Durand, *Rational.*, l. IV, c. 25.)

8. Lebrun, *Explication de la Messe*, l. I, part. 2, art. 8.

montre, suivant la remarque d'un ancien auteur, que tous persévèrent dans l'unité d'une même foi [1].

Aujourd'hui, le Cérémonial des évêques prescrit seulement au chœur de chanter le Symbole d'une manière intelligible, sans que l'orgue alterne avec le chant, comme cela se fait pour le *Kyrie* et le *Gloria* [2].

Dans la plupart des Églises orientales, le *Credo* est récité par tout le peuple ; mais, chez les Nestoriens, il est dit par le prêtre et, chez les Arméniens, par le diacre [3].

A Milan, au XII[e] siècle, il était chanté par le chœur jusqu'à *Et homo factus est ;* puis le maître des écoles avec ses enfants le continuait jusqu'à la fin [4]. Le troisième concile de Milan, en 1576, prescrit qu'il soit chanté tout entier par le chœur, sans alterner avec l'orgue [5].

En Espagne, il était autrefois chanté par tout le peuple [6] ; mais, d'après la rubrique du Missel publié par ordre du cardinal Ximenez, les deux chœurs doivent le réciter alternativement [7]. Dans le rite mozarabe, la formule du Symbole se dit au pluriel, de même que dans plusieurs rites orientaux : copte, abyssin, nestorien et arménien. Elle se récite après la fraction, immédiatement avant l'Oraison dominicale, comme cela est prescrit par le troisième concile de Tolède [8] ; tandis qu'à Milan, le *Credo* se chante avant l'oraison *Super oblatam*, qui précède la Préface. Dans toutes les autres églises latines, il se place aussitôt après l'Évangile.

En Orient, les Arméniens sont les seuls qui le récitent à cet endroit. Les Syriens, les Coptes, les Abyssins et les Nestoriens le disent après la grande entrée de l'offertoire, avant le baiser de paix ; mais les liturgies de saint Marc et de saint Jean Chrysostome le placent après le baiser de paix, immédiatement avant la préface.

On trouve dans les plus anciens manuscrits liturgiques le Symbole, de même que le *Gloria in excelsis*, notés en grec. Au XIV[e] siècle, on le chantait encore en grec et en latin, le jour de Pâques, dans la cathédrale de Naples, comme le prescrit la constitution de l'archevêque Orsini, en 1337 [9].

Le Missel romain n'indique qu'un seul chant, toujours le même, pour

1. Illud chorus usque ad finem succinit, ostendens se permanere in unitate ejusdem fidei. (Stephan. Eduens., *de Sacramento altar.*, c. 16.) — Cf. Gerbert, *de Cantu*, t. I, p. 429.

2. Cum dicitur symbolum in Missa, non est intermiscendum organum, sed illud per chorum cantu intelligibili proferatur. (*Cæremon. Episcop.*, l. I, c. 28.)

3. Brightman, *Liturgies*, pp. 270, 486.

4. Post hæc, archiepiscopus vel presbyter dicit *Credo in unum Deum*, et chorus dicit usque *Et homo factus est* : et statim magister scholarum incipit cum pueris suis, et dicit usque ad finem. (*Beroldus*, p. 59.)

5. Symbolum fidei totum a choro, non alternatim organo canatur. (*Conc. Mediol.* III, c. 11.)

6. Symbolum quod tempore sacrificii ab omni populo prædicatur. (*Etherius et Reatus contra Elipand.*, l. I.)

7. Et dicat chorus symbolum, bini ac bini, videlicet : *Credimus in unum Deum.* (*Ex. ant. Missal. Mozarabum* ; ap. Martène, *op. cit.*, l. 1, c. IV, art. 12, Ordo II.)

8. Can. 2.
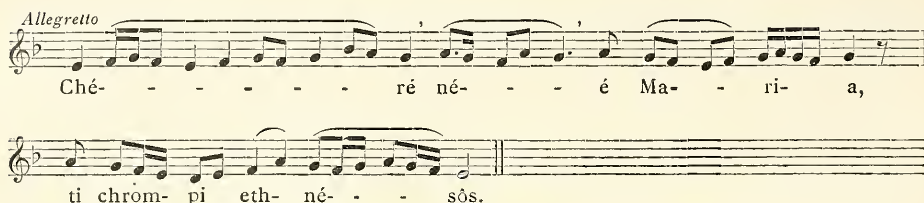
9. V. Gerbert, *op. cit.*, t. I, p. 430.

le Symbole, afin de mieux marquer l'invariabilité de la foi. Cette mélodie se déroule sur le pentacorde *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*♭ et correspond à l'ancienne harmonie mixolydienne des Grecs *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*.

Walafrid Strabon prétend que la douceur de cette cantilène est propre au Symbole de Constantinople — plus apte, dit-il, à la modulation que celui de Nicée — et qu'elle nous est venue des Grecs [1].

Plusieurs chants coptes sont construits sur la même échelle, et l'emploi de formules et de cadences analogues leur donne une certaine ressemblance avec la mélopée du Symbole.

HYMNE AVANT L'HOMÉLIE A LA MESSE COPTE [2]

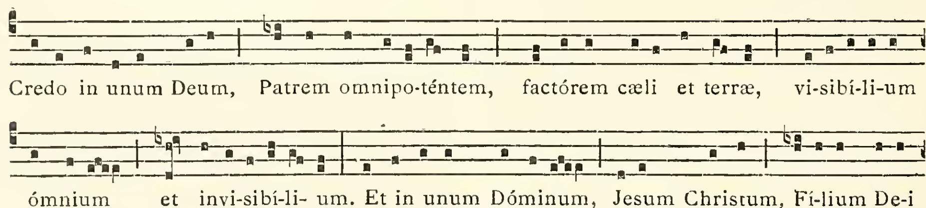


Traduction : Réjouissez-vous, ô Marie, belle colombe !

Le *Credo* milanais présente aussi une grande affinité mélodique avec le *Credo* romain ; mais, au lieu de faire sa cadence finale sur le *mi*, il se termine sur le *ré*. Toutes les autres cadences s'y font sur le *sol* [3]. C'est aussi sur le *sol* que se font les cadences principales dans le chant romain le plus usité [4] ; mais dans d'autres versions elles se terminent sur le *mi* ou sur le *fa* [5]. C'est ce que nous trouvons dans un manuscrit de la fin du XIIe siècle, dont le chant diffère de celui donné par Dom Pothier.

CHANT DU *CREDO*

D'après un manuscrit de la fin du XIIe siècle [6]



1. Notandum Græcos illud symbolum, quod nos ad imitationem illorum inter missas adsumimus, potius quam alia, in cantilenæ dulcedinem ideo transtulisse, quia Constantinopolitani concilii proprium est. Et fortasse aptius videbatur modulis sonorum, quam Nicænum quod tempore fuit prius. Ab ipsis ergo ad Romanos usus ille creditur pervenisse. (Walaf. Strabo, *de Rebus ecclesiast.*, c. 22.)
2. Communiqué par le R. P. L. Badet.
3. V. Dom Pothier, *les Mélodies grégoriennes*, p. 226.
4. V. *Liber gradualis*, Credo no 2.
5. *Ibid.*, Credo no 1.
6. Ce manuscrit, qui provient de l'ancienne chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, se trouve actuellement à la bibliothèque du musée Calvet, en Avignon.

unigéni-tum. Et ex Patre natum ante ómni-a sæcu-la. De-um de De- o, lumen de lú-

mi-ne, De-um verum de De-o ve-ro. Géni-tum, non factum, consubstanti-á-lem Patri :

per quem ómni-a facta sunt. Qui propter nos hómines, et propter nostram salútem

descéndit de cæ-lis. Et incarnátus est de Spíri-tu Sancto ex Marí- a Vírgine : Et

homo factus est. Cru-cifíxus é-ti-am pro nobis sub Pónti-o Pi-lá-to, passus et sepúl-

tus est. Et resurréxit térti- a di-e secúndum Scriptú-ras. Et ascéndit in cælum, sedet

ad déxteram Patris. Et í-terum ventúrus est cum glóri- a judicá-re vivos et mór-

tu- os : cujus regni non erit fi-nis. Et in Spí-ritum Sanctum, Dóminum et vivi-fi-

cántem, qui ex Patre Fi-li-óque procé-dit. Qui cum Patre et Fí-li-o simul adorátur

et conglori-ficá-tur, qui locútus est per Prophé-tas. Et unam, sanctam, cathólicam

et apostólicam Ecclési- am. Confí-te-or unum baptísma in remissi-ónem peccatórum.

Et exspécto resurrecti- ónem mortu-ó-rum. Et vitam ventú-ri sæ- culi. A- men.

(*A suivre.*) ABBÉ J. DUPOUX.





Saint Grégoire le Grand fut-il Musicien ?

I

LA TRADITION

Grégoire, Romain, fils du sénateur Gordien, arrière-petit-fils du pape Félix IV, devenu pape lui-même, né vers l'an 540 et mort en 604, celui dont nous célébrons le treizième centenaire sous le nom de « saint Grégoire le Grand », fut-il musicien ? En particulier, est-il l'auteur, ou est-ce vraisemblable qu'il soit l'auteur de la collection du chant liturgique romain auquel on a donné son nom ?

Telle est la question agitée par plusieurs savants : selon leurs préférences, les documents qu'ils ont utilisés, leur croyance plus ou moins fondée en ces documents, ils ont résolu le problème par l'affirmation ou par la négation.

Hâtons-nous de le dire toutefois : c'est l'affirmative qui est le plus communément soutenue, d'accord avec toute la tradition [1].

Là, d'ailleurs, est le vrai nœud de la question : la tradition doit-elle être suivie, lorsque l'histoire nous fait défaut ?

En l'espèce, en effet, les premiers biographes de saint Grégoire le Grand ont surtout insisté sur sa sainteté, sur ses actes dans l'administration générale de l'Église ; nous possédons, d'autre part, une masse considérable de documents émanés de ce pontife, lettres, livres, actes et écrits divers ; tout cela, c'est l'histoire, ou du moins les éléments, qui nous servent à pouvoir connaître ce qu'ils nous laissent entrevoir de l'histoire.

Or, aucun de tous ces documents ne fait même allusion à l'existence d'un *corpus musicum* quelconque organisé par le pape Grégoire I[er].

1. En notre temps, la tradition est surtout représentée par Dom G. Morin, *Les véritables origines du chant grégorien,* Maredsous, 1890, et la thèse antitraditionnaliste par M. Gevaert; *La Mélopée antique dans le chant de l'Église latine,* Gand, 1895.

Mais nous avons la tradition, consignée, par pure incidence, dans des écrits divers, dont les auteurs sont contemporains des premiers biographes et dont l'un confond en lui ces deux qualités.

Les deux premiers de ces auteurs, Egbert, évêque d'York, et Bède, l'historien de l'Angleterre, nés tous deux vers l'an 677, avaient quelque raison d'attacher aux actes de Grégoire le Grand un intérêt particulier.

C'est ce pape, en effet, qui avait, vers l'an 597 d'abord, puis en 601, envoyé aux Anglais les moines missionnaires qui les convertirent et les civilisèrent.

Or, le témoignage des deux auteurs, dont nous parlons, est doublement précieux, car, ayant appris une première fois le chant d'Église en Angleterre — et leurs maîtres l'avaient appris des disciples mêmes de saint Grégoire, — ils purent en approfondir les arcanes au cours de leurs études, faites à Rome entre les années 687-701, au temps du pape saint Serge.

Egbert nous témoigne qu'à cette époque — c'est-à-dire environ quatre-vingts ans après la mort de saint Grégoire — il avait compulsé le texte des copies de l'Antiphonaire « de saint Grégoire, notre maître », conservé *apud Apostolorum Petri et Pauli limina*, et ces copies concordaient avec celles que l'Église d'Angleterre tenait de saint Augustin de Canterbury, le chef des envoyés de Grégoire [1].

Bède, de son côté, ne parle pas uniquement d'après une tradition purement orale ; tel un historien moderne, rompu aux méthodes critiques, il indique ses sources, donne le nom de ses correspondants, cite les pièces copiées à Rome même avec la permission du pape Grégoire II. A chaque instant, sous sa plume, reviennent les mentions qui nous intéressent. Elles peuvent se résumer en ceci : « La cantilène ecclésiastique selon la coutume des Romains a été introduite en Angleterre par les disciples du bienheureux pape Grégoire ; dès leur arrivée dans la première ville qu'ils devaient évangéliser, ceux-ci s'organisent en procession, chantant l'antienne litaniale : *Deprecamur te*, etc. (or, ce texte est prescrit, pour les processions, dans toutes les copies de l'Antiphonaire grégorien, et ne fait point partie des livres des autres rits). Ce chant romain ne s'introduisit que petit à petit, à mesure que les églises s'organisaient, et que les éléments celtiques qui s'y étaient d'abord mêlés disparaissaient ; enfin, pour être sûr de sa pureté, on s'adressait à Rome même, et l'abbé Jean, archichantre de Saint-Pierre, venait lui-même confirmer les résultats obtenus [2]. »

Un anonyme contemporain d'Egbert et de Bède, qui paraît « quelque moine frank,... qui est allé examiner de près l'usage et la fonction des monastères romains, parmi lesquels, surtout, on le sait, se recru-

1. Patr. Lat., t. LXXXIX, col. 411. *Lib. de Instit. Cathol.*

2. Bède, *Hist.*, præf., l. I, c. xxv, ann. 597 ; c. xxix, ann. 601 ; l. ii, c. xvi, ann. 628 ; c. xx, ann. 635 ; l. IV, c. ii, ann. 669 ; c. xviii, ann. 680. (Patr. Lat., t. XCV, col. 52, 55, 56, 69, 109, etc.)

taient les membres de la *Schola* des chantres », nous donne des détails concordants [1].

Le dernier pape qui ait, nous dit-il, organisé la *cantilena per circulum anni*, c'est le bienheureux Grégoire : après lui, ce soin est confié aux abbés des moines de service à Saint-Pierre [2].

Tous ces auteurs, que je résume seulement, nous donnent, remarquons-le, des *faits* et des *noms*, appuyés souvent sur des *documents* précis.

Si quelques-uns de ces documents ne nous sont point parvenus, n'en faut-il pas moins accorder, à des témoins qui se présentent à nous avec des pièces si précises et si probantes, la confiance que nous aurions dans les documents eux-mêmes qu'ils citent ?

Dans la seconde moitié du VIIIe siècle, apparaît le fameux prologue à l'Antiphonaire, *Gregorius præsul*, que l'on a quelque raison d'attribuer au pape Adrien Ier. Sans entrer dans des détails oiseux, disons que ce texte célèbre, par sa teneur même, indique que l'interprétation du livre était confiée à la *Schola Cantorum*, pour laquelle saint Grégoire aurait composé ou arrangé « ce livre de l'art musical [3] ».

C'est, croyons-nous, la première fois que figure, dans un texte qu'on peut à peu près dater, le nom de la célèbre « corporation des chantres ». Sans doute, les anciens *Ordo* romains [4] la nomment à chaque instant, mais l'époque de leur rédaction est incertaine ; cependant ils renferment des coïncidences trop remarquables avec des textes du VIIe siècle, et même des décisions de saint Grégoire le Grand, pour n'en être pas frappé.

Mais si le nom ne se trouve pas dans les rares textes du VIIe siècle qui nous sont parvenus à ce sujet, la chose y est. Nous savons formellement que, vingt-cinq ans peut-être après la mort de Grégoire, le *prior cantorum* avait la charge des jeunes clercs qu'on lui confiait pour apprendre la « cantilène [5] ». Au moins au temps du pape Serge, la maison où étaient élevés ces enfants se trouvait près du Latran, dans les dépendances du Patriarchium [6].

Dans les documents plus anciens, il n'est fait aucune mention de ces détails. Ainsi, l'épitaphe du pape Deusdedit nous le montre simplement « nourri dès son enfance dans la bergerie de Pierre, passant ses veilles à chanter le Christ [7] ». Il ne s'agit point là d'une éducation cantorale, mais purement ecclésiastique, en des temps où la *Schola* ne

1. *De prandio monachorum*, etc. (Patr. Lat., t. CXXXVIII) ; cf. Dom Morin, *l. c.* p. 67.
2. Patr. Lat. t. CXXXVIII, col. 1347.
3. Dom Pothier, *Del prologo che si cantava*, etc., *Musica sacra*, Milan, mars 1890, p. 38-42 ; *Paléographie musicale*, t. II.
4. Mabillon, *Mus. ital.* (Patr. Lat., t. LXXVII); cf. *Tribune de Saint-Gervais*, septembre 1901, p. 263 et s.
5. *Lib. Pontif.*, éd. Duchesne, I, 371.
6. Ibid., p. 396.
7. *Bullettino di arch. crist.*, 1883, p. 19.

distinguait point les chantres des lecteurs ou étudiants, dont la direction suprême appartenait à l'archidiacre.

Le texte sur Deusdedit nous reporterait, pour l'époque de son éducation, au temps de Pélage, vers 580 [1].

Enfin, le diacre Jean, écrivant, vers l'an 872, l'histoire officielle [2] de saint Grégoire le Grand, avec toutes les ressources de la tradition et des *instrumenta* conservés dans les archives romaines, rappelle d'abord les faits que nous connaissons déjà ; il ajoute [3] que, de son temps, la *Schola Cantorum* conservait encore les institutions, le règlement, dont Grégoire l'avait dotée (cela me paraît une allusion aux Ordo) ; il cite les prés et immeubles possédés par cette corporation et provenant de fondations du saint pape ; entre autres, une maison « sous les degrés de la basilique de Saint-Pierre » et l'autre « sous les bâtiments du Patriarchium de Latran » ; enfin, il ajoute que l'on conserve, dans cette dernière demeure, avec un exemplaire authentique de l'Antiphonaire, le lit sur lequel se reposait Grégoire et la férule dont il menaçait les enfants.

On possède un autre texte, antérieur d'un siècle et demi, qui prouve que le lit de saint Grégoire le Grand était alors conservé et honoré « au portique de Pétronille [4] ».

Tous ces récits, concordant entre eux, cadrent-ils aussi avec les documents qui nous restent, de l'époque de saint Grégoire ? Et, s'il en est ainsi, peut-on y ajouter foi, les admettre à titre de témoignages non supposés, quand il s'agit d'établir la vérité de l'histoire ?

L'énoncé même des faits qu'on ne peut nier comme authentiques entraînera avec lui la réponse.

II

MOYENS MUSICAUX DE L'ÉGLISE ROMAINE VERS LA FIN DU VIe SIÈCLE.

Dans quel milieu musical a vécu saint Grégoire le Grand ? Quel y fut son rôle ? Tels sont les deux points successifs sur lesquels nous résumerons les données de l'histoire.

Une chose à laquelle on porte ordinairement assez peu d'attention est celle-ci : à quel moment ont dû être réservées les fonctions cantorales aux moines de service à la basilique Vaticane, c'est-à-dire à des religieux qui n'étaient point engagés dans les ordres majeurs ?

Les documents cités plus haut ne font mention du rôle musical des abbés chefs du chant de Saint-Pierre qu'au VIIe siècle. Les mêmes docu-

1. Remarquons, en passant, que c'est vers cette époque que M. Gevaert place l'origine des chants de l'Avent.
2. Préface. (Patr. Lat , t. LXXV, col. 61.)
3. L. II, c. VI.
4. *Notitia ecclesiarum urbis Romæ.* (Patr. Lat., t. CI, col. 1362.)

ments [1], pour des faits de l'époque antérieure, et les documents de cette autre époque nous montrent le pape s'occupant lui-même de l'organisation générale du chant, et, quant à la direction intérieure ou à l'interprétation, ce soin paraît confié aux diacres, suivant la coutume traditionnelle des diverses églises.

Dans quelles circonstances et par qui ces occupations furent-elles enlevées aux diacres? La réponse émane de celui même qui accomplit cette réforme : saint Grégoire le Grand [2].

Ce fut en 590, à l'occasion d'un synode de son clergé, que le pape prit cette décision. La raison qu'il en donne est celle-ci : c'est que « plusieurs, élus chantres pour le service du saint autel [3], et étant placés dans l'ordre du diaconat, se donnent à l'art vocal, alors qu'il était convenable pour eux de s'occuper de l'office de la prédication et du soin des aumônes. Il s'ensuit que souvent on cherche une belle voix pour le saint ministère, et on néglige de chercher une vie convenable. Et le chantre ministre (diacre) offense Dieu par ses actes, tandis qu'il délecte le peuple par sa voix. C'est pourquoi je règle, par le présent décret, qu'en ce Siège les ministres du saint autel (diacres) ne doivent plus chanter, et qu'ils accomplissent seulement l'office de la lecture de l'Évangile pendant la solennité des messes; quant aux psaumes avec les autres lectures, j'ordonne qu'ils le soient par des sous-diacres, ou, si la nécessité l'exige, par les ordres mineurs. »

On voit par là l'importance, et l'abus en même temps, de l'office du diacre en tant que chantre. En étudiant de près les divers *libelli* des anciens *Ordo* romains, il est facile de se convaincre qu'ils contiennent encore des rubriques dans lesquelles s'est fait sentir la réforme de Grégoire.

Plusieurs, en effet, de ces rubriques correspondent avec des détails conservés en des églises où le décret de Grégoire n'avait pas pénétré, comme à Milan; les uns et les autres textes diffèrent en un seul point : on y lit *subdiaconus*, au lieu de *diaconus* ou *archidiaconus*.

On y voit ce personnage, tantôt donner des ordres aux autres chanteurs, tantôt entonner une antienne, tantôt chanter un verset comme ceux du graduel ou de l'alleluia; c'est lui qui a la charge de diriger le chant des enfants, dans les *melodiæ* ou vocalises, ou le chant de l'alleluia. On voit même, dans les livres de Milan, des répons spécialement destinés à être chantés par le diacre ou l'archidiacre [4]. Toutes ces coutumes étaient aussi en usage dans les églises des Gaules [5].

En résumé, le chef du chant, jusqu'au décret de 590, a été, suivant

1 *De prandio*, sur les papes Damase, Léon, Gélase, Symmaque, Jean, Boniface et Grégoire; *Lib. Pont.*, sur Damase, Célestin, Gélase, Hormisdas, Jean.

2. Mansi, *Concil.* Le texte est quelque peu incorrect, il est cause que j'avais donné (*Tribune*, l. c.) une paraphrase de ce décret légèrement différente de la suivante : celle-ci serre de plus près l'original.

3. Ou : plusieurs chantres, élus au service.

4. *Paléogr. music.*, t. VI, p. 57, 67, 111, 121, etc.

5. Cf. *Histoire du chant liturgique à Paris*, au mot *Archidiacre*; Paris, Poussielgue, 1904.

l'usage traditionnel, le diacre de chaque église, et, conséquemment, à la chapelle papale, l'archidiacre romain.

A partir du moment où ces personnages sont déchargés du chant, leurs attributions sont transportées aux clercs inférieurs de l'église, et par là même aux moines, qui, en plusieurs endroits, tenaient la place du clergé ordinaire. La fonction du chef des diacres passe dès lors à l'abbé des religieux, qui devient *prior cantorum* ou *archicantor*.

Mais ces moines mêmes, qu'ils fussent chargés ou non d'un service liturgique, étaient-ils aptes à la musique ?

Sans aucun doute, car la principale règle qu'ils suivaient, celle de saint Benoît, mort au moment où naissait saint Grégoire, et qu'ils considéraient comme leur père, renferme des détails intéressant la musique [1].

En dehors même des récitatifs des psaumes et les antiennes ordinaires du psautier, le législateur monastique, — qui s'écarte assez peu de l'ordre romain suivi par les séculiers, et duquel il fait mention, — distingue, pour l'office nocturne, un répons « bref » [2], le distinguant par là du répons « prolixe ». La tradition, confirmée par l'usage et l'examen des manuscrits anciens du chant, entend ces termes au sens musical de « simple » et d' « orné » [3].

D'ailleurs, l'illustre Cassiodore, dans sa préface au Psautier [4], écrite à l'intention des religieux du monastère qu'il avait fondé à Rome, écrit, à propos de l'office de nuit :

« Dans la nuit silencieuse, la voix humaine s'élève en musique et, par des paroles modulées avec art, retourne vers Celui de qui, pour le salut du genre humain, nous vint le Verbe divin. »

Ces « paroles modulées avec art » ne peuvent guère s'entendre de la psalmodie ordinaire du chœur, encore plus simple alors qu'elle le fut depuis, et pas plus des courtes antiennes de l'office. Il reste donc les chants ornés correspondant aux « répons prolixes ».

De plus, la *modulatio* dans les auteurs de cette époque s'entend habituellement des mélodies vocalisées, telles que les manuscrits nous offrent les répons ornés ; Cassiodore lui-même, en d'autres endroits, nous parle de l'*Alleluia* entonné par les chantres, aux jours de fête, et répété par le chœur, qui, « joyeux, comme une bonne chose dont il ne se lasse pas, le renouvelle sans fin de ses sons variés [5] ».

Ce texte, à défaut d'autres, nous prouverait évidemment sans réplique possible que le chant orné était connu et cultivé dans les monastères et églises de Rome, au troisième quart du VIe siècle.

Mais la musique y était-elle scientifiquement étudiée ? Sans aucun doute : le manuel de Cassiodore, *Sur l'enseignement des arts libéraux*, le

1. Cf., en les rapprochant du *serviens* et *deserviens* du *De prandio*, ces passages de saint Benoît : *dominici* schola *servitii* ; *servitium sanctum quod professi sunt* ; *Reg.*, prolog., c. v. (Patr. Lat., t. LXVI, col. 218, 349.)
2. Ibid., c. x (col. 433).
3. Cf. l'*Histoire* citée plus haut.
4. Patr. Lat., t. LXIX.
5. *In ps. 104.* (Patr. Lat., t. LXX, col. 742.)

dit formellement et nous cite les traités dont on se servait pour cet enseignement : les deux principaux sont ceux de Gaudence et de saint Augustin [1].

Et il faut se rappeler que ce fut encore le même Cassiodore qui fut le soutien du pape Agapit pour le rétablissement des écoles et de l'enseignement ruinés dans la ville de Rome à la suite de l'invasion des Goths [2].

Pour en revenir aux monastères, disons que l'abbé qui gouvernait de semblables organisations devait nécessairement posséder les sciences qu'on y cultivait ; la règle bénédictine lui faisait même un devoir de l'enseignement : si le monastère contenait une école de jeunes oblats, l'abbé ne devait pas craindre d'user de la férule [3].

Au point de vue musical en particulier, c'était à l'abbé qu'appartenait le soin suprême de la direction, au moins générale ; on comprend que ce fut à de semblables personnes que fut confiée l'organisation du chant à Saint-Pierre, quand elle eut été enlevée aux diacres, si toutefois même les moines chargés du service liturgique papal ne remplissaient pas déjà parfois ces fonctions. Et c'était une pénitence que de priver l'un des frères d'entonner un psaume ou une antienne [4].

Enfin, du fait que leurs règles permettaient aux moines, dans leurs offices à eux, diverses coutumes inusitées à l'office séculier, il en ressort encore des conséquences intéressant la musique.

L'abbé, en effet, était maître d'ordonner les cantiques extraits des prophètes, de fixer les lectures de l'office de nuit, d'ordonner le chant des répons qui ont avec ces lectures une relation étroite [5].

De plus, l'usage des hymnes, inconnu à l'office public romain, demandait que l'abbé fût apte à choisir ou à composer de semblables pièces, soit sur les timbres des « ambrosiennes » alors chantées [6], soit sur de nouvelles mélodies.

Or, en particulier à l'époque de saint Grégoire, Rome renfermait des monastères florissants — lui-même en fonda, comme nous le verrons, et l'importance des coutumes prescrites par saint Benoît s'augmentait par l'arrivée à Rome, en 581, des moines du Mont-Cassin, chassés par l'invasion. Ces religieux, qui apportèrent avec eux l'exemplaire autographe de leur règle et les objets qu'ils purent sauver du pillage, s'établirent dans les dépendances du Latran, là même où nous verrons au siècle suivant vivre la *Schola* des clercs et des chantres.

Tel fut le milieu romain dans lequel non seulement vécut saint Grégoire le Grand, mais encore auquel il fut intimement mêlé, par les fonctions d'abbé et d'archidiacre, qu'il remplit avant d'être élevé à la papauté.

(*A suivre.*) AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. Patr. Lat., t. LXIX ; Gerbert, *Script.*, t. I.
2. Patr. Lat., id., col. 458.
3. *Reg.*, c. II, XXX, (Patr. Lat., t. cit., col. 264, 533.)
4. Id., c. XXIV, XLIV.
5. Reg. Ben , c. VIII, IX, V, XI, etc.
6. Id.



QUESTIONS PRATIQUES

LES « SOLI » DANS LA LITURGIE

Mon cher Confrère,

Vous me demandez, à propos de l'article V du *motu proprio*, ce que je pense des *soli* à l'église.

Vous connaissez cependant, puisque vous fûtes des nôtres dès le commencement, nos idées là-dessus ; mais votre question, il me semble, me permettra de rectifier quelques jugements hâtifs, ainsi que les préjugés de certains musiciens et autres gens d'Église.

Dans un numéro de revue de musique d'Église portant la date du mois de mars, mois dans lequel est fêté saint Grégoire avec la solennité dont on a pu lire le programme par ailleurs, c'est encore une question pratique de circonstance que de traiter de l'emploi des *soli* dans la liturgie.

Vous savez comment ce grand pape dut remédier à des abus qui s'étaient introduits dans les *scholæ* des chantres romains ; et il était bien placé pour les connaître, puisque lui-même avait été diacre et chef des diacres, chef de l'organisation de la liturgie et du chant sacré.

Les mélodies ornées des versets de psaumes chantés avec les lectures (ce qu'on a depuis nommé graduel, trait, alleluia) appellent en effet, pour qui veut les rendre avec toute la perfection qu'elles comportent, une grande finesse d'exécution. De là, on est amené à rechercher les voix les plus belles et les plus souples pour les rendre.

C'est là le vrai et le principal solo musical de la liturgie, et c'est la seule partie que le clergé écoute en silence, sans être occupé par une autre fonction. Les autres parties de l'office, dites par un seul ministre, sont en effet des récitatifs simples, comme la Préface réservée au célébrant, l'Évangile dit par le diacre, les leçons de l'Écriture et les versets ordinaires dits par les lecteurs et les chantres.

Notre devoir à tous, prêtres ou laïcs, est donc, d'abord, de restituer à la liturgie ce qu'elle est en droit d'exiger, et de donner à la fois nos soins à rétablir le chant populaire et celui du chœur sacré, et à faire exécuter d'une manière au moins correcte les *soli* liturgiques.

A qui, dans le collège des chantres, sont traditionnellement réservés ces passages en *solo* ?

Dans les vieux ordres qui contiennent les règles liturgiques, dans les manuscrits de chant, dans les écrits des Pères, nous trouvons les indications nécessaires.

Les *répons* en général, — comme graduel, alleluia, répons brefs des heures, — sont destinés aux enfants. On ne voit point qu'ils aient chanté dans les traits, et il paraît que ces longues mélodies devaient être réservées à des hommes.

Lorsqu'il y a dans une messe graduel et trait, — selon l'antique usage romain pour presque toute l'année jusqu'à saint Grégoire, — le verset du graduel appartient donc aux enfants, ceux du trait aux hommes.

Quand il y a graduel et alleluia, c'est le verset de l'alleluia qui est destiné aux enfants, celui (ou ceux) du graduel devant être dit par les hommes.

L'usage ancien veut que le ou les enfants qui exécutent une partie en *solo* soient soutenus à mi-voix par un *paraphoniste* chantre, si le besoin s'en fait sentir.

Vous remarquerez à l'appui de tout cela que la contexture des versets du graduel, quand il y a un trait, est de préférence dans les notes moyennes, qui conviennent mieux aux enfants en général. Quand il y a un alleluia, le verset du graduel est très souvent, au contraire, placé dans la région de la voix du ténor. Il apparaît, d'après l'examen des mélodies ambrosiennes [1], que cette disposition, dans le chant romain, est une modification de la mélodie primitive destinée aux enfants : elle doit donc être contemporaine de l'introduction des alleluias dans la liturgie, c'est-à-dire du temps de saint Grégoire le Grand.

C'est aussi à deux ou trois enfants qu'est réservée une invocation sur deux dans le *Kyrie*, quand on ne le chante pas à deux chœurs ; il en est de même pour le *Benedicamus* de l'office, dit primitivement par le diacre.

Une tradition, dont nous ne connaissons pas l'origine, leur réserve aussi les petits versets qui suivent les hymnes et les antiennes de commémoraison.

Par analogie avec ce qui précède, on peut aussi prendre de même façon le *Benedictus* et l'*Agnus Dei*, le chœur ajoutant *hosanna* ou *miserere*, *dona*, etc.

Le *Gloria*, dans les fêtes, sera de préférence dit par *soli* et chœur ; mais le *Credo* ne le doit pas être, et s'il n'est pas chanté en entier par tout le monde, on le dira seulement à deux chœurs.

1. Voyez le *Cours de chant grégorien* de M. Am. Gastoué.

On peut encore dire les psaumes ordinaires de ces deux manières.

Voilà donc les passages de la liturgie dans lesquels le *solo* ou les *soli* sont autorisés par la règle, la tradition ou l'art.

Tout le reste du chant appartient aux chœurs.

Bien entendu, si, pour diverses raisons, comme le défaut de voix, l'ignorance, la pénurie des exécutants, il n'y a qu'un seul chantre, ce qui était réservé à tout un chœur n'est plus dit que par celui qui est chargé de ce service.

— « Mais, me dites-vous, j'entends parler surtout des *motets* musicaux chantés en solo. »

Ici, la question change en partie, puisque les motets ne font pas partie de la liturgie prescrite, tout en étant soumis à ses règles.

Or, examinons la tradition sur ce sujet. Le motet, que ses paroles soient ou non empruntées à l'office divin, est, comme la majeure partie des chants liturgiques, destiné au chœur.

C'est une composition polyphonique à deux, trois, quatre voix et plus.

Jusqu'au règne de Louis XIV, on n'a jamais autrement compris le motet. Mais le Grand Roi qui, à peu près tous les jours, assistait à une messe basse, voulait des motets suffisants pour durer une grande partie de la célébration.

Nos confrères de l'époque, forcés de s'incliner devant la volonté despotique de leur maître, introduisent alors ces « motets à grand chœur » composés dans la forme des « histoires sacrées », des « oratorios » du XVII[e] siècle, non destinés à la liturgie. En somme, de la musique religieuse, pas de la musique sacrée, quoique plusieurs de leurs fragments soient conçus selon les principes de cette dernière et soient applicables aux offices.

Car, remarquez-le soigneusement, ces œuvres n'étaient pas et ne pouvaient pas être exécutées dans la liturgie solennelle, où elles n'ont point leur place : elles sont une superfétation.

Or, dans ces œuvres et les analogues, il y a des passages en *solo*. Comment sont-ils écrits? Généralement ils se rapprochent du récitatif; quand ce sont des airs, ils sont ordinairement courts, ont une étroite connexion avec les chœurs, dont ils ne sont qu'un divertissement plus ou moins long, et leur forme mélodique n'est pas celle qui prévalut plus tard dans les « cantates », avec les airs à reprise.

Nous avons publié plusieurs de ces fragments dans nos *Concerts spirituels*.

*
* *

Prenez en main ces pièces, mon cher confrère, comparez-leur les innombrables œuvres en solo, qualifiées motets, composées depuis une cinquantaine d'années, telles le *Pie Jesu* (à 3/4) ou *Ave verum*, ou ce qu'on

voudra, dit de Stradella[1], sur lequel vous me posez une question, et jugez. Vous comprendrez alors parfaitement, sans vous en étonner, comment M. V. d'Indy a pu dire : « Nous condamnons à peu près tout ce qui, sous le nom de musique religieuse moderne, s'exécute dans les églises », et comment nous avons écrit ici il y a deux mois, à propos de l'article V du récent « motu proprio » de Pie X : « Ces paragraphes se suffisent d'eux-mêmes, et, si les ecclésiastiques veillent à les appliquer, c'est la fin de presque tous les motets en solo. »

Cependant vous me faites l'objection :

« Mais, dans notre église, aux messes de mariage, d'enterrement, pour certaines classes, les familles *paient* pour avoir un ou plusieurs solos : et, du reste, nous n'avons point les éléments suffisants pour exécuter des œuvres polyphoniques assez importantes. »

Pardon ! il y a deux catégories dans votre objection. « Les familles *paient* pour avoir un solo ! »

Sont-ce bien « les familles » qui viennent le demander ? n'est-ce pas plutôt trop souvent ceux à qui la garde des coutumes liturgiques incombe qui, dans le but, louable assurément, d'attirer les non-fidèles (?), vont proposer ce marché, semblables à ces vendeurs du Temple que le Saint-Père rappelle dans sa Décrétale ?

Si les fidèles savaient qu'à l'église ils n'ouïront que des pièces polyphoniques, des chants à l'unisson, ou des mélodies à voix seule « étroitement reliées au reste des compositions en forme de chœur », ils n'auraient pas l'idée de solliciter ces élans de la passion, quand ce n'est pas de la platitude artistique, émis moyennant le cachet de circonstance par un monsieur baptisé du nom de soliste.

Seconde partie de l'objection : « manque d'exécutants ».

Mon Dieu ! il me semble naïvement que, sans tomber dans le genre condamnable, il existe assez de pièces à trois voix égales, soit dans le répertoire classique, soit dans le répertoire moderne, avec ou sans accompagnement, pour remplacer le quatuor là où on ne le possède pas.

Voulez-vous des chants à deux voix ou même à une voix? Mais lisez les catalogues que nous publions, soit de nos éditions, soit de celles de divers éditeurs, et vous trouverez amplement de quoi vous satisfaire.

Je vois même là, je vous le dis très sincèrement, l'occasion de ramener le goût des mélodies grégoriennes en bien des endroits, là par exemple où le clergé laissera faire, comme dans votre église, dont le vénérable curé (je le sais de longue date) a le goût et le sens de la liturgie sacrée.

1. On sait que cette fumisterie musicale est de Fétis, ou peut-être de Niedermeyer, ce qui n'a jamais été bien éclairci. Son succès lui vint surtout de la légende aussi touchante qu'apocryphe qu'on lui attribua, au sujet de ses paroles premières (?) : *Pieta, Signore.*

Il me semble que c'est M. Weckerlin, dans *Musiciana*, à moins que ce ne soit M. Lavignac, dans *la Musique et les Musiciens*, qui raconte l'histoire.

Que ne faites-vous exécuter l'*O sacrum convivium*, cette belle mélodie du XIIIe siècle ? et l'*Ave Maria*, offertoire du IVe dimanche de l'Avent ? et ces communions comme le suave *Passer* (IIIe dim. de Carême), le *Gustate* (VIIIe ap. la Pent.), le *Panem de cælo* (XIVe ap. la Pent.), l'offertoire *Populum humilem* (le même dimanche que *Gustate*), l'admirable graduel *Dirigatur* (XIXe ap. la Pentecôte), et tant d'autres ?

Que dis-je même? Pourquoi, dans un mariage, ne prenez-vous pas tout simplement le chant liturgique ? On admire, à juste titre, l'*Hæc dies* de Pâques; or, c'est, à quelques notes près, la même mélodie qui sert au graduel du mariage.

Que si on ne veut pas (même soutenu par un quatuor à cordes, comme l'a proposé M. l'abbé Lhoumeau), entendre « ce plain-chant, qu'on entend déjà assez à l'office (*sic*) », qui empêche de dire l'un de ces beaux chorals sur lesquels on peut chanter les hymnes et les psaumes en latin ?

Vous voyez donc, mon bien cher confrère, qu'il est facile de contenter tout le monde. Le répertoire existe, il suffit de le monter,..... il suffit surtout de trouver la bonne volonté chez tous, auditeurs, exécutants, directeurs..... et intermédiaires.

En tout cas, la nôtre ne vous fera pas défaut.

NOTATOR.

N. B. — *Les prochaines questions pratiques traiteront des faux-bourdons.*

PETITE CORRESPONDANCE

ABBÉ G. — Claude Casciolini, maître de chapelle de Saint-Laurent *in Damaso*, à Rome, au XVIIIe siècle. Il fut un des derniers de l'ancienne école à écrire dans le genre palestrinien. Dans son *Anthologie*, G. Schmitt a publié diverses choses de lui ; il y en a également chez l'éditeur Schott ; la *Schola* prépare son *Stabat Mater* à 5 voix. Vous en trouverez aussi dans Proske, Haberl, Schwartz, etc., mais la majeure partie de ses œuvres est inédite.





A ROME

C'est ce mois que commencent les fêtes du XIIIe Centenaire de saint Grégoire le Grand avec les solennités du *natale* liturgique (12 mars) et de son octave.

Nous en rendrons compte le mois prochain, en même temps que du Congrès pour lequel le Comité d'organisation reçoit sans cesse de nouvelles adhésions.

Ce Comité, en se mettant à l'œuvre, sous la présidence d'honneur de l'Eme Cardinal Respighi, Vicaire général de Sa Sainteté, sentit le devoir d'adresser une chaleureuse invitation et un pressant appel à tous ceux qui ont à cœur les grands souvenirs de l'Église, et les besoins de la civilisation et de la société chrétienne.

Saint Grégoire offre une stature d'homme, de pontife et de saint, telle qu'on ne peut en célébrer la mémoire par de simples démonstrations de joie, si dignes soient-elles. Dans les nombreuses branches auxquelles s'étendit sa merveilleuse activité, il a laissé une empreinte si large et si profonde que tous les siècles, confirmant le plébiscite du sien, lui ont conservé le titre de Grand.

Il éveille tout naturellement l'activité des plus nobles intelligences, dans le domaine de la science, de l'histoire, de la liturgie, de l'art, de tous ceux enfin qui travaillent et s'étudient à améliorer, au nom du Christ, les conditions sociales du peuple, à agrandir l'apostolat de la foi, à raffermir la piété parmi les fidèles et le clergé. Son âme fut, pour ainsi dire, multiforme : il va falloir maintenant en faire resplendir sous tous ses aspects la resplendissante lumière ; et il n'y a presque aucune classe de personnes qui ne puisse raisonnablement apporter son tribut à une si haute entreprise. Cela se réalisera en divers lieux, mais il est juste que, sans rien enlever à l'initiative particulière et locale, Rome, patrie et siège pontifical du grand Pape, gardienne de ses restes précieux et de ses plus chers souvenirs, soit le centre du labeur commun, donne l'impulsion et marche la première.

Voici le nouvel appel lancé par le Comité :

MM.

Nous sommes heureux d'annoncer qu'à la suite de la première circulaire lancée par le Comité des fêtes du centenaire de saint Grégoire le Grand, et en réponse à l'invitation spéciale des soussignés, en vue de promouvoir, ici à Rome, une réunion des savants dont les études ont quelque relation avec saint Grégoire et ses souvenirs, les adhésions et les approbations sont arrivées nombreuses.

Nous croyons maintenant de notre devoir de vous transmettre le programme définitif des solennités religieuses et des réunions scientifiques. Ces dernières auront lieu les 7, 8 et 9 avril : on y présentera des communications et on y développera des questions qui auront été

notifiées d'avance au président et qui devront offrir un point de contact quelconque avec l'histoire de saint Grégoire et son culte, et rentrer dans la sphère :

a) De la liturgie — non point pratique — mais scientifique ;

b) De la littérature et de l'archéologie chrétienne, dans les limites des VIe et VIIe siècles ;

c) De l'art sacré, et plus spécialement du chant grégorien.

Outre les réunions générales, il s'en pourra tenir de spéciales suivant l'exigence des diverses matières.

Le Comité a entamé des négociations pour obtenir sur les chemins de fer italiens les plus grandes facilités à ceux qui présenteront la carte réglementaire, et il en fera connaître les résultats aux adhérents, dès qu'il aura reçu la réponse des Compagnies : ce sera sous peu de jours.

La carte — outre le droit d'assister aux réunions — assure libre accès aux Galeries et aux Musées des palais pontificaux du Vatican et du Latran, au Musée Borgia de la Propagande, aux Catacombes et aux diverses collections, en vertu d'une concession gracieuse des autorités respectives. On délivrera cette carte à quiconque, ayant donné son nom, versera une somme de 10 francs. Pour ceux qui ont déjà envoyé au Comité une offrande égale ou supérieure, la carte sera adressée, sans autre formalité, le mois prochain, en même temps que les derniers renseignements.

Rome, 22 février 1904.

L. Duchesne. — Fr. Ehrlé, S. J. — L. Janssens, O. S. B. — L. Pastor. — S. Ehses. — A. de Santi, S. J. — G. Mercati. — P. Franchi de' Cavalieri.

PROGRAMME DES FÊTES DU CENTENAIRE

(6-14 avril)

Mercredi 6 avril. *Dans l'après-midi :* Commémoration solennelle de saint Grégoire, dans l'église de S. Maria in Vallicella, qui lui est dédiée.

Jeudi 7. *Dans la matinée :* Première séance scientifique, dans la grande salle de l'Institut pontifical de Saint-Apollinaire.

Dans l'après-midi : Commémoration solennelle de saint Grégoire, à son titre du Célius, avec conférence archéologique sur l'ancienne maison du pontife et les autres souvenirs grégoriens qui se rencontrent là.

Vendredi 8. *Dans la matinée :* Seconde séance scientifique.

Dans l'après-midi : Visite au tombeau de saint Grégoire dans la basilique Vaticane, avec le concours de la colonie et du pèlerinage anglais. Chant du *Gregorius praesul.* Profession de foi à la Confession : chant du Symbole.

Samedi 9. *Dans la matinée :* Troisième séance scientifique.

Dans l'après-midi : Grandes Litanies, à Sainte-Marie-Majeure, en mémoire des litanies septiformes ordonnées par saint Grégoire et qui s'accomplissaient dans cette basilique : vénération de l'image de la sainte Vierge.

Dimanche « in Albis » 10. Messe pontificale par les moines bénédictins dans la basilique de Saint-Paul et explication des souvenirs grégoriens. A une heure et dans un lieu à fixer ultérieurement, dîner aux pauvres en mémoire de la table à laquelle saint Grégoire les servait.

Lundi 11. Messe papale solennelle, accompagnée par les mélodies grégoriennes, dans la basilique Vaticane.

Mardi 12. Visite aux monastères bénédictins et au *Sacro Speco* de Subiaco, dont saint Grégoire fait mention dans le livre des *Dialogues* [1].

Un des jours suivants, fonction solennelle, avec le concours du « Collegium Cultorum Martyrum », en l'honneur de Saints Martyrs, et commémoration de saint Grégoire, dans la basilique des Saints-Nérée-et-Achillée, sur la voie Ardéatine, où il prononça la fameuse Homélie XXVIII.

Pour la clôture des fêtes centenaires, un *Te Deum* solennel sera chanté à Saint-Jean-de-Latran, dont le palais patriarcal fut habité par le saint Pape.

— Sa Sainteté daignera recevoir le Comité des fêtes grégoriennes et les Congressistes : le jour de l'audience sera fixé plus tard. Pendant les jours des fêtes, on exécutera, à Rome, le nouvel oratorio du maëstro D. Lorenzo Perosi : *Le Jugement dernier*.

Le présent programme pourra subir quelques modifications de détail.

Le Secrétaire du Comité,

C. Respighi.

— Le Souverain Pontife s'occupe plus énergiquement que jamais de la restauration du chant grégorien.

Il a opposé une réponse négative à des chanoines d'une basilique patriarcale qui lui avaient demandé de conserver leurs chants.

D'autre part, il étudie les questions qui se rattachent au chant avec une commission composée de : R. P. Dom Pothier ; R. P. de Santi ; Dom L. Janssens ; Mgr C. Respighi ; Don L. Perosi ; M. le baron Kanzler.

Cette commission envisage sous toutes ses faces la question de la restauration pratique.

Plusieurs journaux ont même annoncé qu'il sortirait de ces conférences un projet d'édition romaine, analogue, comme rôle canonique et liturgique, aux autres livres d'office, comme missel, bréviaire, etc.

Cette édition serait établie sur la base de l'édition de Dom Pothier.

D'autre part, la Commission de musique sacrée fonctionne non moins activement, et a dû, en ces derniers temps, examiner un très grand nombre d'œuvres.

G. Romain.

1. Le règlement pour cette visite sera déterminé quand on connaîtra le nombre approximatif des personnes qui désireront y prendre part.





Nouvelles de la Musique d'Église à Paris

A Paris et dans sa banlieue immédiate, on peut diviser les cent et quelques églises ou chapelles en deux catégories : celles qui font de la musique et celles qui n'en font pas ou rarement.

Ces dernières ont habituellement le plain-chant grégorien de l'office, mais dans les détestables éditions condamnées par le Saint-Père, ou défiguré par des harmonisations plus ou moins barbares comme effet. Quand ces églises donnent de la musique, elles en empruntent les éléments — répertoires et exécutants — à ce qu'on nomme avec emphase « les grandes paroisses ».

Mais, bizarrerie ! on évite avec soin de compter dans les « grandes paroisses » celles où l'on fait du grégorien pur et de la musique conforme à la tradition de l'Église.

Nous nous garderons bien de faire ici de la réclame, ne serait-ce qu'en les nommant, aux œuvres de ce « répertoire classique (*sic*) des paroisses de Paris ». Disons seulement qu'il a donné et donne journellement occasion aux abus les plus étranges.

Il y a deux mois environ, dans la paroisse de Saint-H..., se terminait une messe de mariage *ultra select* (voir répertoire des comptes rendus de journaux). Le prêtre célébrant était encore à l'autel pour le dernier évangile, les mariés et leur cortège se préparaient à le suivre à la sacristie, lorsque le curé lui-même arrêta d'un geste et célébrant, et mariés, et cortège, priant à haute voix l'un de ne pas se retirer, et les autres de s'asseoir ! Pourquoi ?

« Le concert alors commença ! » nous dit l'un des vénérables ecclésiastiques qui assistaient à la cérémonie, en compagnie d'un curé d'une « grande paroisse » qui se retira indigné.

C'est, du reste, l'usage dans les églises de Paris d'arrêter le prêtre célébrant dans les grands mariages et enterrements pour laisser se dérouler les numéros du concert spirituel qui les accompagne.

Mais laissons ces vilaines choses, et constatons que beaucoup de bien se fait à côté.

Nous n'en voulons pour preuve que les programmes et exemples qui suivent.

— A Saint-François-Xavier, la paroisse modèle à ce point de vue, la clôture de l'Adoration perpétuelle s'est faite avec le programme suivant :

Avant le sermon, *Sicut cervus* (Palestrina) ; après, Impropères, du même. Au salut et à la procession : *Panis angelicus,* pour soprano et alto, avec chœur et orgue (abbé Perruchot) ; *Ego sum panis vivus* (Palestrina) ; *Adoro te,* pour soprano et alto (abbé Perruchot), avec orgue, alterné avec le chant grégorien à l'unisson ; *Ave vera virginitas* (Josquin de Prés) ; *Tu es Petrus*, répons (Clemens non papa) ; *Tantum ergo* (Palestrina) ; chœur initial de la cantate à saint Jean-Baptiste (J.-S. Bach) avec deux orgues. Le grand orgue était tenu par M. A. Marty, organiste ordinaire de la paroisse, professeur à l'Institution des Jeunes Aveugles.

C'est en cette église qu'a eu lieu le service d'enterrement de M. le Comte A. d'Indy, dont on parle ailleurs. Le programme était celui-ci, arrêté par M. V. d'Indy et M. l'abbé Perruchot : *De profundis* parisien à deux chœurs ; *Si iniquitates* et répons *Subvenite*,

chant grégorien (ce dernier chanté par deux enfants) ; *Kyrie* de la messe brève de Palestrina ; *Dies iræ,* chant grégorien alterné avec les faux-bourdons parisiens, les sopranos chantant à l'octave grave, ce qui produisit un très grand effet ; *Sanctus* de la messe brève ; *Pie Jesu*, motet à deux voix et orgue, de M. Perruchot ; *Agnus Dei* de la messe *O quam gloriosum* de Victoria ; *Libera* en plain-chant ; après l'absoute, *In paradisum, Ego sum*, par les enfants ; *O vos omnes*, répons de Victoria (dont l'exécution fut admirable), et, au grand orgue, prélude et fugue en *mi* mineur, de J.-S. Bach, par M. A. Marty, qui avait joué sa *Marche funèbre* à l'entrée du cortège.

— A l'église Saint-Jean-Baptiste de Belleville, dont M. A. Gastoué est maître de chapelle, des difficultés de toute nature s'étaient opposées jusqu'ici à la réforme de la musique religieuse. Depuis la publication du « motu proprio », on exécute chaque dimanche plusieurs pièces grégoriennes et polyphoniques selon la bonne tradition. Toute la Semaine sainte et l'office de Pâques sont exécutés dans les livres de Solesmes avec les enfants, et pièces palestriniennes.

— A l'installation, sous la présidence de M. l'abbé Lefèvre, archidiacre de Saint-Denis, de M. l'abbé Dallant comme curé de Dugny, qui les avait demandés, trois enfants de cette maîtrise de Belleville (2 sop., 1 alto), soutenus d'un ténor et d'une basse, ont chanté tout le propre de la messe (2e dimanche de Carême) en grégorien, avec versets palestriniens sans accompagnements, l'*Ave verum* de Mozart, l'*O memoriale* de Perruchot.

L'ordinaire était la messe du 1er ton de Dumont alternée avec les écoles et confréries de la paroisse.

Cette exécution fut mentionnée par la *Semaine religieuse* de Paris comme la première de ce genre conforme au « motu proprio ».

Ces exemples sont d'autant plus remarquables qu'il s'agit de paroisses de faubourg et de campagne.

— A Saint-Nicolas-des-Champs, malgré un personnel insuffisant et la pauvreté d'une paroisse autrefois une des plus riches de Paris, M. Saint-Réquier donne tout son zèle pour relever la dignité du chant liturgique et de la musique, soutenu en ceci par le clergé.

— A Notre-Dame de Bercy, concert spirituel pour la restauration de l'orgue, exécuté entièrement par la maîtrise de l'église et les élèves de la *Schola*, sous la direction de MM. Raffat et de Lacerda.

PREMIÈRE PARTIE.

1. **Concerto** (3e)	Haendel
2. **O Amor, O Bonitas, O Charitas**	M.-A. Charpentier
3. **Troisième sonate d'orgue** (op. 56)	Alex. Guilmant
4. *a.* **Duo de la cantate "Jesu du der meine Seele"**	J.-S. Bach
b. **Choral de la cantate pour tous les temps** . .	J.-S. Bach

ALLOCUTION PAR M. L'ABBÉ POULIN,

Chanoine honoraire de Périgueux, deuxième vicaire de Sainte-Clotilde.

DEUXIÈME PARTIE.

1. **O quam gloriosum est**	Vittoria
2. **Ave vera virginitas**	Josquin de Près
3. **Tu es Petrus**	Abbé Perruchot
4. **Tantum ergo**	G.-P. Da Palestrina
5. **Chœur de la cantate " O Sion "**	J.-S. Bach

— En diverses paroisses de Paris et de la banlieue, jusque-là fermées à la musique traditionnelle, les maîtres de chapelle se sont mis courageusement à l'œuvre.

Citons : M. J. Meunier, à Saint-Ambroise, qui a organisé l'office de Pâques entièrement en grégorien et en palestrinien, avec la *Missa brevis ;* M. Castex, qui, à l'âge

de quatre-vingt-quatre ans, dirige encore vaillamment la maîtrise de Saint-Justin de Levallois ; M. Schmitt, à Saint-Philippe-du-Roule, qui n'a pas craint de déroger aux usages de cette paroisse mondaine en faisant chanter divers répons et motets anciens pendant la Semaine sainte, etc.

— Dans les établissements d'instruction, le zèle n'est pas moins grand.

On nous écrit :

« Je m'en voudrais de ne pas vous indiquer les exécutions du Petit Séminaire (Saint-Nicolas du-Chardonnet) de Paris. — Ici, le sait-on ? sous l'intelligente direction de M. l'abbé Gaston, le chant grégorien est traditionnel. Journellement, les jeunes séminaristes l'exécutent d'après les éditions de Solesmes *qu'ils ont entre les mains*. C'est, je pense, à signaler.

« Moi-même, j'apprends à quelques-uns l'accompagnement de ce chant sur l'harmonium ; et, jusque dans la musique chorale *profane*, nous cultivons la grande école tant ancienne que moderne : l'année dernière, *les Vendanges* de Roland de Lassus ; cette année, tout le chœur final du 1er acte de *Parsifal*.

« Voilà ce qui se fait au Petit Séminaire et qui ne peut qu'admirablement préparer les jeunes séminaristes au bel enseignement qui les attend au Grand Séminaire de Saint-Sulpice. »

— A l'École Sainte-Geneviève de la rue Lhomond (rue des Postes), a eu lieu, le 14 février, une conférence de M. Vincent d'Indy sur la *Musique à travers les âges*, avec auditions par les *Chanteurs de Saint-Gervais*.

De la notice publiée à cette occasion nous extrayons ce qui suit:

« Aussi a-t-on compris, à l'Ecole Sainte-Geneviève, que le plain-chant devait être à la place d'honneur, et l'opinion de D. Guéranger, conseillant « de faire exécuter en chant grégorien la Messe et les Vêpres tous les dimanches », a prévalu. On y chante même le Propre de l'Office du jour, avec toutes les prescriptions demandées par le *Directorium chori*.

Le retour aux maîtres primitifs offrait plus de difficultés : avec eux, en effet, l'orchestre était supprimé, et on n'imaginait guère une grande solennité sans le concours d'instruments dont le nombre était fixé d'après l'importance de la fête. En même temps que l'orchestre disparaissaient les solos. Il fallait détruire le préjugé, et prouver que le chant idéal est celui des chœurs à quatre voix mixtes seules : telle la grande musique du XVIe siècle, dont Palestrina est le parfait modèle. Comme le dit Richard Wagner : « La voix humaine est l'interprète direct de la musique sacrée. La musique polyphone se suffit à elle-même. C'est l'écho des cantilènes grégoriennes. »

Mais la Providence envoya à l'École Sainte-Geneviève celui qui, à cette heure, nous paraît être le plus fidèle interprète des Instructions pontificales : nous avons nommé l'éminent maître de chapelle de Saint-François-Xavier, M. l'abbé Perruchot, compositeur distingué et directeur remarquable. Voici l'énoncé du programme de la dernière solennité religieuse, à laquelle il a bien voulu prêter son concours.

Ecce sacerdos magnus, à 4 voix mixtes . .	VITTORIA.
Cantate « O Sion »	J.-S. BACH.
Verbum caro, panem verum	R. DE LASSUS.
Beata es.	Chan. C. BOYER.
Specie tua et pulchritudine tua. . . .	plain-chant grégorien.
Tu es Petrus.	CLEMENS non papa.
Tantum ergo.	PALESTRINA.
Laudate Dominum omnes gentes. . . .	Plain-chant et faux-bourdons.
Factus est repente, à 4 voix mixtes. . . .	AICHINGER.

Ce programme fut exécuté par la maîtrise de Saint-François-Xavier, le dimanche 31 janvier, pour le Salut solennel de la Sainte-Geneviève, cérémonie présidée par Son Eminence le cardinal-archevêque de Paris.

Après ces auditions de musique sacrée, l'École Sainte-Geneviève donne à ses élèves

une audition de musique profane. C'est donc dans le sens le plus élevé du mot qu'on doit entendre le « divertissement » indiqué sur le « Règlement » de février, pour le dimanche 14, de 5 à 8 heures. Ce divertissement, tel que le comprenait notre dix-septième siècle, sera une « manifestation artistique ». Il sera aussi un « cours général de musique ».

Afin de montrer à ceux qui n'ont point le loisir de les étudier par eux-mêmes, les successives transformations de l'art musical, on a eu l'idée de réunir en un programme, des spécimens de ces transformations; ils sont choisis parmi les types d'éternelle beauté.

Ce programme est, de plus, présenté dans un ordre chronologique, en sorte que ceux qui voudront bien le suivre, et l'écouter attentivement, seront à même, en parcourant les diverses étapes de la musique, de prendre une leçon d'histoire, tout en éprouvant une jouissance d'art. »

— Enfin, à l'Institut catholique, sous la présidence de Mgr Péchenard, recteur, un grand nombre d'ecclésiastiques, de maîtres de chapelle et de dames, étaient réunis le mois dernier pour entendre l'intéressante conférence de S. G. Mgr Foucault, fort goûtée, sur le *Chant grégorien.*

A l'issue de sa conférence, Monseigneur annonça, au milieu des applaudissements, que le Comité de l'Institut étudiait les moyens d'ouvrir prochainement un Cours pratique de chant liturgique, qui serait confié à des grégorianistes compétents.

Jean de Muris.

L'abondance des matières nous oblige à remettre au mois prochain notre courrier de province et de l'étranger.



RÉPERTOIRE DE MUSIQUE SACRÉE

ÉTABLI D'APRÈS LE « MOTU PROPRIO » DE S. S. PIE X

Nos de l'Anthologie	NOMS DES AUTEURS TITRES ET DÉSIGNATIONS DES OUVRAGES	PRIX NETS Partit. avec réduct. des voix	PRIX NETS Partit. sans réduct. des voix	OBSERVATIONS
	MORALÈS Cristoforo (15..-15..). *Ecole espagnole.*			
X	— **MESSE « Quæramus cum Pastoribus »** à 5 voix (S. A. T. B. I et II).	5 »	3 »	Difficile.
	NANINI Giovanni-Maria (1540-1607). *Ecole italienne.*			
17	— **Diffusa est gratia,** motet à 4 voix pour les offices de la T. S. Vierge.	0 75	0 50	Facile.
5	— **Hodie Christus natus est,** motet à 4 v. (S. I et II, A. et T.) pour le jour de Noël. .	1 25	0 80	Assez difficile.
69 69 *bis*	— **Dilexi quoniam,** psaume à 4 voix pour les vêpres des morts.	1 25 0 75	0 80 0 50	Facile, peut s'adapt. au *Miserere.*
	PALESTRINA (Giovanni-Pierluigi da) (1524-1594). *Ecole italienne.*			
87	— **Adoramus te Christe,** motet à 4 voix pour les offices de la Passion et les Saluts.	0 75	0 50	Facile.
34	— **Alma Redemptoris,** motet à 4 voix pour le temps de l'Avent à la Purification. . . .	1 »	0 60	Très facile.
51	— **Ave Maria,** motet à 4 voix pour les offices de la T. S. Vierge.	1 25	0 80	Moy. difficulté.
83	— **Ave Maria,** motet à 4 voix égales pour les offices de la T. S. Vierge.	1 25	0 80	Assez difficile.
53	— **Assumpta est Maria,** motet à 6 voix (en 2 parties) pour la fête de l'Assomption de la T. S. Vierge.	2 50	1 25	Très difficile.
6	— **Cœnantibus illis,** motet à 5 voix pour le Jeudi saint et les offices du T. S. Sacrement.	1 25	0 80	Moy. difficulté.
68	— **Congratulamini mihi,** motet à 4 voix pour la fête de la Présentation de la T. S. Vierge et les saluts.	1 25	0 80	Moy. difficulté.
50	— **Dextera Domini,** motet à 5 voix pour le Jeudi saint et diverses circonstances . .	1 »	0 60	Facile.
77	— **Dum aurora finem daret,** motet à 4 voix pour la fête de sainte Cécile.	1 25	0 80	Facile.
81	— **Ego sum panis vivus,** motet à 4 voix pour les offices du T. S. Sacrement. . . .	1 25	0 80	Pas difficile.
32	— **Exultate Deo,** motet à 5 voix pour diverses circonstances.	1 25	0 80	Facile et très brillant.
57	— **Loquebantur variis linguis,** motet à 4 voix pour la fête de la Pentecôte.	1 25	0 80	Facile.
86	— **Miserere,** faux-bourdon à 4 voix pour les offices de pénitence.	1 20	0 80	Facile.
85	— **Ne recorderis,** motet à 4 voix égales pour les offices des morts.	1 25	0 80	Pas difficile.

Nos de l'Anthologie	NOMS DES AUTEURS TITRES ET DÉSIGNATIONS DES OUVRAGES	PRIX NETS Partit. avec réduct. des voix	 Partit. sans réduct. des voix	OBSERVATIONS
	PALESTRINA (suite).			
64	— **O admirabile commercium**, motet à 5 voix pour les offices du T. S. Sacrement. .	1 25	0 80	Assez difficile.
2	— **Peccantem me quotidie**, motet à 5 voix pour les offices de pénitence et des morts .	1 »	0 60	Tr. expressif, moy. difficulté.
	— **RÉPONS POUR LES OFFICES DE LA SEMAINE.**			
7	**A** { *In monte Oliveti.* *Tristis est anima mea.* . . . . *Ecce vidimus eum.*	1 75	1 »	Ces répons, d' une beauté parfaite, sont *tr. faciles* quant à la note ; ils ne présentent de difficultés que dans l'expression du texte. La déclamation doit en être tr. libre. Ils sont très pratiques pour les maîtrises même modestes.
21	**B** { *Omnes amici mei.* *Velum templi.* . . . . *Vinea mea electa.*	1 75	1 »	
13	**C** { *Sicut ovis ad occisionem.* *Jerusalem surge.* . . . . *Plange quasi virgo.*	1 75	1 »	
44	**D** { *Recessit pastor noster.* *O vos omnes.* . . . . *Ecce quomodo moritur justus.*	1 75	1 »	
91	— **Sicut cervus desiderat**, motet à 4 voix en 2 parties.	1 75	0 90	Facile.
49	— **STABAT MATER** à 8 voix (2 chœurs) pour les offices de Notre-Dame des Sept-Douleurs.	2 50	1 50	Difficile, demandant personnel nombreux.
72	— **Tantum ergo**, motet à 4 voix pour les offices du T. S. Sacrement.	1 25	0 80	Moy. difficulté.
92	— **Tantum ergo**, à 4 voix égales, pour les offices du T. S. Sacrement.	0 75	0 50	Très facile.
40	— **Veni Sponsa Christi**, motet à 4 voix pour le commun des vierges.	1 »	0 60	Facile.
3	— **MESSE** « **Ascendo ad Patrem** » à 5 voix (S. A. T. I et II et B.).	5 »	3 »	Assez difficile.
1	— **MESSE** « **Brevis** » à 4 voix.	3 »	2 »	Fac., tr. mélod.
7	— — « **O Regem cœli** » à 4 voix. . .	4 50	3 »	Diffic. moy.
8	— — « **Papa Marcello** » à 6 voix (S. A. T. I et II, B. I et II). . .	5 »	3 »	Très célèbre messe, *pas difficile*, demande pers. nombr.
18	— — « **Salve regina** ».	5 »	3 »	
19	— — « **Sine nomine** » à 4 voix. . .	3 »	2 »	



Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année | N° 4 | Avril 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

LES CHANTS DE LA MESSE

(*Suite*)

L'ORAISON DOMINICALE

L'Oraison dominicale, de même que le Symbole, apparaît tout d'abord dans la liturgie du baptême. Ni les Pères des premiers siècles, ni les *Constitutions apostoliques* ne la mentionnent parmi les prières du saint sacrifice. Dans les *Constitutions*, c'est le néophyte qui la récite debout, après avoir reçu le baptême et l'onction du saint chrême [1].

Elle faisait cependant partie des prières quotidiennes recommandées aux fidèles, car la *Didaché* prescrit de la réciter trois fois par jour [2] ; mais elle n'était connue que de ceux qui avaient été admis au baptême. « Celui qui n'est pas encore initié, dit saint Jean Chrysostome, ne peut appeler Dieu son père [3]. » Et saint Ambroise, en conseillant aux vierges de la réciter chaque jour, leur recommande de ne pas la divulguer [4].

1. Post hæc, stans dicat orationem quam docuit nos Dominus. (*Const. apost.*, l. VII, c. 44.) — Cf. l. III, c. 18.
2. *Didaché*, c. 8.
3. Qui enim nondum initiatus est, non potest *patrem* appellare Deum. (Chrysost. *Hom.* 21 *in Matt.*) — Cf. *Hom.* 22.
4. Similiter et Dominica oratio omnia comprehendit, quam vulgare non opus est. (Ambros., *de Instit. Virg.*, c. 2, n. 10.)

A Rome, on l'enseignait aux catéchumènes le troisième jour du scrutin, en même temps que le Symbole, et l'on avait soin de leur expliquer le sens des diverses demandes qu'elle contient. Plusieurs sermons de saint Augustin ont trait à la tradition et à l'exposition du *Pater* [1].

Le même saint nous fait connaître qu'en Afrique la tradition de l'Oraison dominicale suivait de quelques jours celle du Symbole et que les catéchumènes devaient la réciter une semaine après. On lisait auparavant le texte de l'évangile qui rapporte comment le Seigneur l'enseigna à ses disciples [2].

Le plus ancien document liturgique qui fasse mention de l'Oraison dominicale à la messe est l'*Eucologe* de l'évêque Sérapion, au commencement du ɪvᵉ siècle, où elle se place à la suite des prières pour les vivants et les morts, avant la fraction [3]. C'est en ce même endroit que saint Cyrille de Jérusalem la fait réciter [4].

La plupart des Pères du ɪvᵉ siècle font allusion à la récitation du *Pater* pendant la messe : saint Optat de Milève [5], saint Jérôme [6], saint Jean Chrysostome [7], et surtout saint Augustin, qui rappelle cette pratique en plusieurs endroits de ses écrits, assurant qu'on dit tous les jours l'Oraison dominicale à l'autel du Seigneur, et que c'est par elle que presque toute l'Église conclut les prières de la consécration et de la fraction [8]. Il ajoute qu'au moment où l'on disait ces paroles : *Dimitte nobis debita nostra*, les fidèles et même l'évêque se frappaient la poitrine [9].

Saint Ambroise ne parle pas de cette prière dans son explication des saints mystères, ce qui ferait supposer qu'on ne la récitait pas encore à la messe, dans l'Église de Milan ; mais il en est longuement question dans le livre des *Sacrements*, que quelques-uns ont attribué à saint Ambroise et qui a été composé par un auteur anonyme du vᵉ siècle [10].

En Espagne, au vɪɪᵉ siècle, quelques prêtres ne récitaient l'Oraison dominicale qu'à la messe du dimanche. C'est ce dont se plaint le qua-

1. Aug., *Serm.* 56-59.

2. Oratio autem, quam suscepistis tenendam, et ad octo dies reddendam, sicut audistis cum evangelium legeretur, ab ipso Domino dicta est discipulis. (Aug., *Serm.* 59). — Cf. *Serm.* 58.

3. Wobermin, *op. cit.*, p. 6.

4. Post hæc, dicimus illam orationem, quam Salvator noster suis discipulis tradidit, cum pura conscientia patrem nuncupantes, atque dicentes : *Pater noster.* (Cyrill. Hieros., *Catech. mystagog.*, v.)

5. Optat. Milevit., *Contra Parmen.*, l. II.

6. Hieron., *Contra Pelag.*, l. III.

7. Chrysost., *Hom.* 27. — Cf. *Hom.* 22 ; *Ep. ad Eutrop.*

8. In ecclesia enim ad altare Dei, quotidie dicitur ista Dominica oratio. (Aug., *Serm.* 58 *in Matt.*, nº 12.) — Orationes, cum benedicitur, et sanctificatur, et ad distribuendum comminuitur, quam totam petitionem *fere omnis ecclesia* Dominica oratione concludit. (Aug., *Ep.* 149 *ad Paulin.*, nº 16.) — Cf. *Retract.*, l. I, c. 19.

9. Hoc est quod pectus tundimus, et dicimus in oratione Domino nostro : *Dimitte nobis debita nostra.* (Aug., *Serm.* 388.) — Quod nos quoque antistites, ad altare assistentes, cum omnibus facimus. (*Serm.* 351.)

10. Ambrosiaster, *de Sacramentis,* l. I, c. 4. — Cf. Magistretti, *la Liturgia della Chiesa Milanese nel secolo IV*, pp. 113 et suiv.

trième concile de Tolède, en 633, qui ordonne de la dire tous les jours [1].

Au temps de saint Augustin, le *Pater* se récitait après la fraction, comme l'indique le texte cité plus haut, et il en fut ainsi dans l'Église latine, jusqu'à l'époque de saint Grégoire ; mais ce grand pontife ordonna de le réciter à la suite du canon, « parce que, dit-il, les Apôtres n'employaient que la seule *prière de l'oblation* pour la consécration de l'hostie, et il me paraît très inconvenant de réciter sur l'oblation une prière composée par un scolastique et de ne pas dire sur le corps et le sang du Sauveur une prière que lui-même a composée [2] ».

Ces mots *ipsam solummodo orationem*, en y joignant le mot *oblationis*, nous semblent devoir se rapporter, non pas à l'Oraison dominicale, mais à cette partie du canon, désignée par certains Sacramentaires sous le nom d'*Infra Actionem*, qui, depuis le ve siècle au moins, commence par ces mots : *Hanc igitur oblationem*, et se continue par le récit de l'institution de l'Eucharistie. C'est, en effet, ce texte commémoratif de la Cène qui, dans toutes les liturgies et d'après la doctrine de tous les Pères, forme la partie essentielle de la grande action [3].

C'est en vertu de cette prière, qui contient les paroles mêmes du Seigneur, que le pain et le vin deviennent son corps et son sang, dit saint Justin, au IIe siècle ; « car, ajoute-t-il, les apôtres, dans leurs commentaires, appelés Évangiles, nous ont transmis que Jésus l'avait ordonné ainsi lorsque, ayant pris du pain, il rendit grâces et dit : « *Faites ceci en mémoire de moi* [4] ».

C'est là cette *prière canonique* dont le pape Vigile, en 540, affirmait que le texte nous vient des apôtres [5].

Ce sont là les *obsécrations mystérieuses* faites par le prêtre, que les apôtres ont transmises au monde entier et que toutes les églises observent d'une manière uniforme, comme l'écrivait saint Célestin Ier, en 431, dans sa lettre aux évêques des Gaules [6].

1. *Conc. IV Tolet.*, can. 9.

2. Orationem vero Dominicam idcirco mox post preces dicimus, quia mos Apostolorum fuit ut ad ipsam solummodo orationem oblationis hostiam consecrarent. Et valde mihi inconveniens visum est, ut precem, quam scholasticus composuerat, super oblationem diceremus, et ipsam traditionem, quam Redemptor noster composuit, super ejus corpus et sanguinem non diceremus. (Gregor., *Ep. ad Joan. Syracus.*) — Orationem Dominicam mox post Canonem super hostiam censuit recitari. (Joan. Diacon., *in vita S. Gregor.*, II, 20.)

3. Cf. Magani, *l'Antica Liturgia romana*, vol. II, Milan, 1898, pp. 181 et suiv. — Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. IV, art. 5, n°s 20-21.

4. Sic etiam illam, in qua per *precem* ipsius verba continentem gratiæ actæ sunt, alimoniam (ex qua sanguis et carnes nostræ per mutationem aluntur), incarnati illius Jesu et carnem et sanguinem esse edocti sumus. Nam apostoli in Commentariis suis, quæ vocantur Evangelia, ita sibi mandasse Jesum tradiderunt : eum scilicet accepto pane, cum gratias egisset, dixisse : *Hoc facite in meam commemorationem.* (Justin., *Apol.* I, n° 66.) — Cf. *I Cor.* XI, 23.

5. Quapropter et ipsius *canonicæ precis* textum direximus subter adjectum, quem Deo propitio ex *Apostolica traditione* suscepimus. (Vigil., *Ep. ad Profuturum Bracarens.*)

6. *Obsecrationum sacerdotalium sacramenta*... quæ ab Apostolis tradita in toto

Nulle part on ne voit que les apôtres se soient servis de l'Oraison dominicale pour consacrer le corps et le sang du Seigneur. Il nous paraît donc difficile d'attribuer à saint Grégoire, comme le fait Mgr Duchesne[1], une affirmation aussi hasardée et qui est en opposition avec l'enseignement unanime de toute la tradition[2].

Mais quelle pourrait bien être cette prière, *œuvre d'un scolastique*, à laquelle le saint Docteur fait allusion?

Dans les liturgies gothique et gallicane, on trouve, avant la fraction, une oraison dite *Collectio post Pridie*, *post Secretum*, *post Mysterium*, qui varie suivant les fêtes et dont certaines expressions se rencontrent dans l'*Anamnèse*: *Unde et memores* du canon romain et dans l'*Epiclèse* qui suit : *Supra quae propitio*[3].

D'après Dom Cagin, c'est à ce genre de formules — dont la substance, il est vrai, se retrouve dans toutes les liturgies, mais amplifié d'une manière différente — que se reportait la pensée de saint Grégoire quand il parlait de la prière *quam scholasticus composuerat*[4].

Nous croirions volontiers que l'illustre pontife avait plus spécialement en vue la formule de l'*Epiclèse* en usage dans les liturgies byzantines et dans laquelle on appelle l'intervention du Saint-Esprit pour que le pain et le vin soient transformés au corps et au sang de Jésus-Christ, comme si la consécration n'avait pas encore eu son effet. Vu le long séjour de saint Grégoire à Constantinople, cette supposition n'aurait rien d'improbable et expliquerait qu'il ait voulu opposer à la pratique des Grecs la coutume des apôtres.

Dans les rites mozarabe et ambrosien, le *Pater* a continué à se réciter après la fraction, et on le trouve à cette même place dans plusieurs liturgies orientales: chez les Syriens, les Coptes et les Nestoriens. Dans d'autres, au contraire, et des plus anciennes, il se récite avant la fraction, comme dans le Romain actuel. C'est ce qui se voit dans les liturgies de saint Jacques, de saint Marc, de l'évêque Sérapion, de saint Cyrille et de saint Jean Chrysostome.

« Dans l'Église romaine, dit saint Grégoire, le prêtre seul récite l'Oraison dominicale, mais chez les Grecs elle est dite par tout le peuple[5]. »

mundo, atque in omni Ecclesia uniformiter celebrantur. (Celestin. I, *Ep. ad episc. Galliar.*, c. 11.) — Cf. Innocent I, *Ep. ad Docentium* (an. 416). — *Conc. Trid.*, sess. 22. c. 14.

1. *Origines du culte chrétien*, p. 184, note 1.

2. Si l'on objecte que la particule *ipsam* ne peut se rapporter qu'à ce qui précède, c'est-à-dire à *orationem Dominicam*, nous répondrons que le mot *ipse*, employé adjectivement, est pris très souvent dans un sens *démonstratif*, sans relation avec un substantif précédent, mais se rapportant à celui qui suit : les exemples n'en sont pas rares, spécialement dans saint Grégoire. Rien n'empêche donc de considérer *ipsam* comme se liant uniquement aux locutions qui suivent : *ipsam orationem oblationis*, la prière même de l'oblation, qui seule était dite par les Apôtres dans l'acte de la consécration.

3. V. *Paléographie musicale*, t. V, p. 91.

4. *Ibid.*, p. 88, note.

5. Sed et Dominica oratio apud Græcos ab omni populo dicitur, apud nos a solo sacerdote. (Gregor., *loc. cit.*)

Telle est encore la pratique de toutes les Églises orientales, et c'est ce qui autrefois s'observait aussi dans les Gaules. Saint Césaire d'Arles se plaint de ce que, la plus grande partie du peuple sortant après les lectures, il ne restait presque plus personne pour chanter l'Oraison dominicale [1] ; et Grégoire de Tours raconte qu'une femme muette ayant été guérie miraculeusement dans l'église de Saint-Martin, elle se mit à chanter cette prière avec les autres [2].

Mais, en Afrique, du temps de saint Augustin, le peuple se contentait d'écouter l'Oraison dominicale dite par le prêtre [3].

Dans toutes les liturgies, le *Pater* est précédé d'une courte préface récitée à haute voix par le prêtre. Dans les rites mozarabe et gallican, elle s'adaptait au mystère du jour, ce qui se fait encore le Jeudi saint dans l'Église ambrosienne. Il est également suivi partout d'un *embolisme*, dans lequel le prêtre développe la dernière demande *Libera nos a malo*, après quoi le peuple répond *Amen*.

Dans quelques Sacramentaires du IX[e] et du X[e] siècle, le *Libera nos quaesumus* est surmonté de signes neumatiques, ce qui indique qu'on le récitait alors à haute voix, comme aujourd'hui encore dans les rites milanais, mozarabe et lyonnais, ainsi que le Vendredi saint dans la liturgie romaine. On le rencontre aussi en notation carrée dans le *Codex Barberinus* du XIV[e] siècle [4].

Le Missel romain ne donne que deux chants pour le *Pater*, l'un pour les fêtes, l'autre pour les féries; mais dans certains manuscrits du XIV[e] siècle on le trouve modulé de trois manières différentes : *festivaliter, plenaliter et ferialiter* [5].

CHANT DU *PATER* A LA MESSE ARMÉNIENNE
(*Version de l'Arménie occidentale* [6])

Hair mer or jerkins sourb e-ghitsi anoun kho : e-kezsé arkhaiouthioun kho : e-ghitsi
kamkh kho orpès jerkins ev ier- kri. Zhats mer ha-na-pazord tour mez aï- sor :
thoz mez ezpartis mer or- pès ev mekh thogoumkh na-rots par- ta-pa- nats : ev mi
ta-nir miez phordzouthiun, aïl pher-kea i tcha- rè.

1. Quando oratio Dominica dicitur, quis est qui humiliter aut veraciter clamat : *Dimitte nobis debita nostra.* (Cæsar. Arelat., *Hom.* 12.)

2. Quadam die Dominica, dum Missarum solemnia celebrarentur, femina cum reliquo populo stabat ; factum est autem, cum Dominica oratio diceretur, hæc aperto ore cœpit sanctam orationem cum reliquis decantare. (Gregor. Turon., *de Miraculis S. Martini*, l. II, c. 30.)

3. Et audiunt illam fideles. (Aug., *Serm.* 58 *in Matt.*)

3. V. Gerbert, *De cantu..*, t. I, pp. 449, 450.

5. *Ibid.*, p. 452.

3. Communiqué par M. P. Aubry.

(A suivre.)

ABBÉ J. DUPOUX.



Saint Grégoire le Grand

fut-il Musicien ?

III

SAINT GRÉGOIRE LE GRAND

Il semble que cette simple observation suffise à donner à la tradition une autorité aussi certaine que l'éloignement des faits peut nous le laisser pressentir.

Loin d'infirmer de semblables conclusions, l'examen détaillé de sa vie ajoutera encore à cette thèse de nouvelles confirmations. Bien plus, nous pourrons peut-être être induits à dire à quelles époques de sa vie saint Grégoire le Grand a dû composer ou recueillir les textes musicaux qui lui sont attribués.

*
* *

Grégoire n'était pas destiné à la vie ecclésiastique. La grande fortune de son père, la renommée de sa famille, l'appelaient à de hautes destinées civiles.

Il avait, aussi complètement qu'on pouvait le faire alors, étudié « les arts libéraux », dans les écoles précisément réorganisées par Cassiodore.

Nous le trouvons, vers l'âge de trente ans, en possession de la charge de *Praetor Urbis*, quelque chose comme préfet de Rome.

Mais son père mort, en le laissant seul maître de biens immenses, tant à Rome qu'en Sicile, où sa famille paraît avoir eu des relations, Grégoire se démet de ses dignités.

Il dispose de sa fortune en établissant des monastères dans ses propriétés de Sicile. A Rome même, il transforme sa demeure patricienne du Cœlius, située au *clivus Scauri*, en un monastère où il prend l'habit religieux : il fonde encore un monastère de femmes. Nous savons que dans le premier de ces établissements, l'église était fondée sous l'invocation de saint André [1].

1. Cf. les lettres de Grégoire aux abbés de ce monastère. (Patr. Lat., t. LXXVII, col. 903, 1154.)

Plusieurs auteurs ont cru, avec quelque vraisemblance, que Grégoire s'était initié à la vie monastique dans le monastère de Cassiodore, mort à cette époque, vers 575. En tout cas, notre saint plus tard devint abbé, d'abord de sa maison du Cœlius, et peut-être aussi d'un des monastères chargés du service liturgique officiel. Il paraît à peu près hors de doute qu'il suivait la règle bénédictine, et c'est lui qui écrivit la vie et répandit l'histoire du législateur des moines d'Occident.

Mais Grégoire, qui avait désiré passer ses jours dans l'observance monastique, n'y reste pas longtemps. A peine y vivait-il depuis deux ou trois ans, que le pape, ne voulant pas laisser dans l'obscurité cet homme jeune, actif, au courant de la vie et des nécessités de Rome, l'élève à l'une des diaconies romaines : Grégoire était sur le chemin des honneurs et des hautes charges ecclésiastiques.

En 578, le pape Pélage, devant envoyer à l'empereur d'Orient, Tibère Constance, un légat ou apocrisiaire — à peu près le « nonce apostolique » de nos jours, — choisit le diacre Grégoire, qui remplit à Constantinople ses nouvelles fonctions pendant sept ans.

Or, cette ville était très bien organisée au point de vue musical, tant pour l'église que pour le théâtre.

Quelques années à peine avant que Grégoire y arrivât, l'empereur Justinien avait dû, en réformant des abus, pourvoir aux nécessités de la musique et des musiciens.

En plusieurs passages de ses Novelles et de ses Lois, le législateur byzantin touche à ce sujet. Il fixe le nombre des étudiants à la *schola* des lecteurs et les sépare des chantres ; le nombre de ceux-ci est fixé désormais à vingt-cinq pour la Grande Église. Ailleurs, ce sont des dispositions qui interdisent aux chanteurs d'église, aux lecteurs, d'aller chanter au théâtre, qui règlent leur capacité juridique pour les donations et les testaments [1].

Les bas-reliefs, les monnaies byzantines, représentent les grandes orgues de l'amphithéâtre : tout cela dénote dans la ville impériale un certain luxe musical.

Au milieu de cette civilisation brillante, avec qui le légat Grégoire va-t-il entretenir des relations? Son rang d'ambassadeur lui ouvrait toutes les portes, sa qualité ecclésiastique l'introduisait dans les monastères; il était absolument libre de choisir suivant ses goûts.

Après avoir pris l'air de la ville et noué connaissance avec ses collègues, Grégoire décide de partager avec l'ambassadeur d'Espagne, l'archidiacre Léandre, la maison d'un prélat grec, Eulogios.

Ce fut plus que des relations, mais un long commerce d'amitié, qui se forma entre les trois ecclésiastiques, et, en particulier, lorsque Grégoire sera élevé à la papauté, c'est à son ami Léandre, devenu archevêque de Séville, qu'il dédiera son premier ouvrage. Quant à Euloge,

1. Nov. III, c. 1 ; Nov. CXXIII ; L. I, t. III, l. XLII, § 10 ; t. IV, l. XXXIII ; l. XXXIV, § 2.

il devint patriarche d'Alexandrie [1], et tous les trois sont vénérés comme saints.

Or, en dehors des occupations diplomatiques ou ecclésiastiques, que faisait Léandre ? De la musique : il composa, pour la liturgie mozarabe, ces mélodies ornées pour les *psalmi*, les *laudes*, le *sacrificium* dont on vantait le *multa dulcis sonus.*

Les compositions de Léandre n'ont pas disparu : la notation en est conservée dans les curieux manuscrits de chant mozarabe, mêlée de neumes romains et de signes byzantins; mais, hélas ! elle est pour nous lettre morte, et la clef en est perdue depuis des siècles.

Le fait de l'amitié singulière de Léandre et de Grégoire nous renseigne sur le choix des relations de ce dernier : au milieu de ses confrères du clergé, de ses collègues de la diplomatie, il choisit de préférence celui qui est musicien.

La vie de Grégoire à Constantinople le mêlait de plus constamment à des coutumes liturgiques où le chant jouait un grand rôle ; plusieurs de ces coutumes n'existaient pas encore à Rome ou n'y existaient qu'à un état relativement rudimentaire.

Ainsi en était-il de ces nombreux *Kyrie eleison* dont fourmillent les liturgies d'Orient ; tel encore l'*Alleluia* que le rit byzantin répète à toutes les fêtes et dimanches. Or, plus tard, quand Grégoire deviendra pape, c'est précisément sur ces deux points que le clergé latin lui reprochera de vouloir imiter les coutumes des Grecs [2] ! Et, pour l'*Alleluia* au moins, il ne réussit pas, à Rome, à l'imposer à toutes les messes : comme les plus anciens manuscrits, nos livres actuels, après treize cents ans, en témoignent encore.

Mais n'anticipons pas sur les événements.

En 585, le pape Pélage rappelle son légat. Du rang des sept diacres pontificaux, il l'élève à la tête de ses confrères. Grégoire est désormais le Secrétaire du Saint-Siège et l'Archidiacre romain : c'est le plus sûr gage de son élévation future à la papauté.

Cela ne l'empêche pas en même temps de reprendre, autant que possible, la vie monastique et les fonctions abbatiales.

J'ai dit plus haut en quelle manière les abbés et les diacres avaient à s'occuper de musique pour ne pas y revenir ici. Quatre ans durant, Grégoire remplit ces fonctions, lorsque Pélage meurt. L'archidiacre, suivant l'usage, prend en mains l'administration pontificale, qu'il connaissait bien déjà [3], et, après s'être fait admirer au milieu des calamités qui affligent Rome à ce moment, il est élu pape.

Je ne retracerai pas la grandeur du pontificat de Grégoire, qui lui valut son surnom. Ce que j'ai dit déjà de sa vie avant son élévation à la papauté montre qu'il dut bien être le musicien qu'en fait la tradition.

De fait, devenu pontife, on le voit attaqué, entre autres choses, pour les

1. Isidore (frère de Léandre). *De vir. illustr.*, c. XLI.
2. Grégoire lui-même : lettre à Jean, évêque de Syracuse.
3. On pourra voir dans Jaffé, *Reg. Pont.*, I, comment une grande partie des actes pontificaux de Pélage fut rédigée par Grégoire.

réformes dont on a déjà parlé. En augmentant le nombre des chants ornés de l'*Alleluia* dans la liturgie romaine, il exclut en même temps de leur exécution les diacres, trop souvent infatués de leur voix : quoi de plus naturel qu'une semblable réforme chez celui qui, diacre et archidiacre, avait vu de près les abus qu'il combat ?

En même temps, étendre à toute l'année les coutumes qui réglaient, à Pâques, le chant de l'*Alleluia*, c'était augmenter l'importance du rôle des enfants, auxquels ces chants sont dévolus plus spécialement. Je suis même absolument porté à croire que les modifications tonales apportées aux versets ornés des graduels, et que j'ai signalées par ailleurs [1], sont concomitantes de l'attribution à des voix d'enfants du verset de l'*Alleluia ;* on en pourrait assez longuement développer les raisons musicales.

Quant aux autres actes du pape Grégoire sur le chant, il n'en reste rien. Son immense activité s'exerce sur tous les points de l'administration ecclésiastique. Le *Registrum* de ses lettres subsiste, témoin de son infatigable ardeur : il en faut faire notre deuil, à part quelques allusions passagères, rien, en dehors de ce que nous avons dit, dans l'incomparable œuvre pontificale de Grégoire, ne nous renseigne sur le chant de l'Église.

CONCLUSIONS

Quel est donc le sens et la portée de la tradition ?

Je l'ai, il me semble, déjà laissé entrevoir.

Saint Grégoire le Grand, au milieu des labeurs et des soucis du pontificat, n'a pas dû s'occuper activement du chant. Peut-être, probablement même, son exclusion des diacres et la promulgation d'un livre à l'usage des chantres qui les remplaçaient à Saint-Pierre sont-elles concomitantes. Peut-être l'établissement des Bénédictins du Latran et la fondation à cet endroit d'une maison pour la *Schola Cantorum* sont-ils connexes.

Mais le fait même, le fait capital que Grégoire, pendant plusieurs années, au retour du milieu musical de Constantinople, est à la fois préposé au gouvernement d'un monastère et à l'administration archidiaconale romaine, nous fait soupçonner que c'est à cette occasion qu'il travailla sur le chant de l'Église.

En qualité d'archidiacre, chef du chant, chargé à la fois de la direction des enfants cubiculaires [2] (et l'épisode de la férule revient en mémoire), de la surveillance et des nombreux détails de l'exécution des mélodies sacrées, c'était à lui qu'il appartenait de recueillir et centoniser « le livre des antiennes et des répons de l'Église Romaine », titre que portent les plus anciens manuscrits.

1. *Cours théorique et pratique de plain-chant grégorien*, par A. Gastoué, p. 144 et 145.

2. Dans le décret de 595, Grégoire insère plusieurs dispositions relatives à ceux-ci ; elles correspondent aux *Ordos*.

*

Et l'acte d'un préchantre de faire un tel recueil ne peut qu'être à l'intention des chantres et des clercs de la *Schola* papale, qui lui étaient soumis.

En qualité d'abbé, c'est à lui encore que revenait le soin de choisir et de composer les hymnes de la liturgie monastique, inusitées à l'office papal. On comprend dès lors que les psautiers apportés en 597 et 601 par ses moines en Angleterre aient contenu des hymnes [1].

De plus, l'organisation du chant des répons nocturnes, chez les moines, pouvait être plus importante que dans le rit séculier... Si le rit de l'église papale n'acceptait pas les légendes de la vie des saints [2], et partant les répons qui en étaient tirés, qui empêchait les moines de le faire en leur particulier, célébrant l'office chez eux ? Et si Grégoire, lui qui aimait tant ces légendes, en a tiré des textes chantés dans les églises de ses monastères, n'est-ce pas la clef de l'introduction dans l'office romain de particularités monastiques, et spécialement des *historiae* des saints [3] pour lesquels il avait un culte : saint André, le patron de son monastère [4], sainte Lucie et sainte Agathe [5], les martyres de Sicile, dont il introduisit le nom au canon de la messe [6] ?

En résumé, si la critique la plus certaine reconnaît bien à saint Grégoire la paternité des quelques hymnes qui lui sont attribuées, il faut nécessairement étendre le résultat de cette conclusion au livre des antiennes et des répons.

Sans doute, notre musicien n'est point l'auteur des mélodies de ce livre : l'emploi de beaucoup de textes est antérieur à lui, on le prouve facilement [7] ; mais l'honneur de les avoir recueillies et coordonnées, les preuves internes du choix des paroles de quelques-unes d'entre elles (comme l'*Ad te levavi* et beaucoup de chants de l'Avent, écrits sur des textes de la Vulgate), suffisent à justifier la tradition et la renommée dont saint Grégoire le Grand a joui parmi les chantres romains.

La composition du corps de l'antiphonaire et celle des hymnes doivent être contemporaines : elles datent du temps des fonctions abbatiales et archidiaconales du saint, avant son élévation au pontificat, spécialement entre les années 585 à 590 [8].

AMÉDÉE GASTOUÉ.

1. Cf. les documents rapportés par Smith et insérés dans la Patr. Lat., t. XCV, col. 313-314.

2. En vertu du décret *de Libris recipiendis* ; on voit ailleurs, par un passage d'une lettre de saint Grégoire à son ami Euloge, que la liturgie papale n'admettait, en cette matière, que les brèves mentions du martyrologe.

3. Cf. les conclusions de M. Ul. Chevalier dans sa *Poésie liturgique*, p. XVI.

4. Cf. les lettres déjà citées de Grégoire à Candide et à d'autres abbés de son monastère.

5. *Epist.*, l. I, *ind.* IX, *ep.* LIV, à Jean, évêque de Sorrente.

6. Aldhelm, *de Laud. virginitatis*, n° XLII (Patr. Lat., t. LXXXIX). Ce personnage anglais, mort évêque en 709, avait fait, comme Bède et Egbert, ses études à Rome, et nous renseigne sur l'enseignement de la métrique appliqué à la « cantilène » ecclésiastique, *Ep.* III, IV. (t. id.).

7. Cf. Dom Morin, *l. c.*, p. 46-47.

8. Époque à laquelle M. Gevaert place précisément la composition des chants de l'Avent.



Quatre poésies de Marcabru

Troubadour gascon du XII[e] siècle

TEXTE, MUSIQUE ET TRADUCTION

Tandis que, pour les autres troubadours, nous avons des biographies relativement assez fournies, celle de Marcabru est brève et pauvre. Les indications tirées des faits historiques relatés dans ses poésies permettent de croire qu'il avait cessé d'écrire en 1147 [1] : on n'y rencontre point d'allusions à des événements postérieurs. On assure que Marcabru eut une fin malheureuse : les seigneurs de Guyenne, *de cui ǎvia dich mout grant mal*, le tuèrent ou le firent tuer.

Le troubadour gascon Marcabru est le plus ancien dont les manuscrits nous aient conservé quelques pièces accompagnées de leur musique. Il nous en reste quatre seulement, à savoir deux dans le manuscrit fr. 844 de la Bibliothèque nationale de Paris, *Bel m'es quan son li fruit madur* et *Pax in nomine Domini*, — deux dans le ms. fr. 22543, *Dirai vos senes doptansa* et *L'autr'ier jost'una sebissa.*

Ce sont ces quatre pièces que nous publions ici. Elles donnent heureusement une idée suffisamment juste de l'ensemble de l'œuvre de l'auteur et même de la poésie des premiers troubadours en général. Marcabru avait composé plus de 40 pièces lyriques.

I. — *Dirai vos senes doptansa*, où se montre le Marcabru moraliste, sévère, satirique, misogyne, — aspect sous lequel il est envisagé par les troubadours anciens.

II. — *Bel m'es quan son li fruit madur*. Ici Marcabru soutient la thèse opposée et fait l'éloge de l'amour, qui lui donne alors le bonheur.

III. — *Pax in nomine Domini*, chant de croisade dont le ton est plus grave.

IV. — *L'autr'ier jost'una sebissa.* Ce charmant morceau est un type caractéristique de la pastourelle dans la poésie méridionale au moyen âge.

1. H. Suchier, *Der Troubadour Marcabru*, dans le *Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, XIV, p. 119 et 273.
Romania, art. de Paul Meyer, t. VI, p. 111.

Au point de vue musical, ces pièces se trouvent dans les mêmes conditions générales que l'ensemble des œuvres des troubadours. La notation originale est la notation proportionnelle, dite franconienne, que nous rencontrons dans tous les chansonniers manuscrits du même temps. Les mélodies de notre troubadour présentent assez de complications dans les ligatures de cette notation pour qu'il nous ait semblé utile d'en donner une transcription en notation moderne. En les lisant on s'apercevra que la tonalité de ces pièces est assez indécise, ce qui résulte de l'oubli dans lequel tombaient peu à peu les anciens modes ecclésiastiques : la mélodie que nous publions sous le numéro II ne se rattache même à rien de ce que le moyen âge a connu. Les pièces I et II sont des mélodies du premier mode avec des apparences de sixième mode. Inversement la mélodie IV est construite sur un sixième mode finissant en premier.

Marcabru a-t-il composé lui-même la mélodie de ses poésies ? A propos de cette question il faut remarquer que les biographies des troubadours, qui sont toujours si prolixes sur les connaissances musicales de nos vieux poètes, qui nous disent souvent qu'un tel *mal cantava et mal violava e ben escrivia motz e sons*, tandis qu'un autre *cantava ben e violava ben*, sont muettes en ce qui concerne Marcabru. Mais le troubadour a pris la peine de nous renseigner lui-même :

Pax in nomine Domini.
Fetz Marcabrus los motz e'l so,
Aujatz que di.

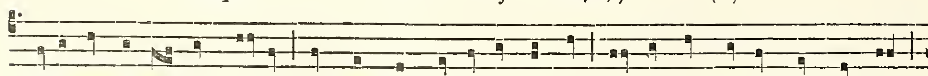
Marcabru a fait les paroles et la musique, écoutez ce qu'il dit...

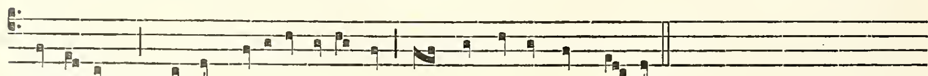
Nous avons, en effet, plaisir à l'écouter, parce que son inspiration est gracieuse et plaisante, parce que ce primitif de la musique française annonce déjà les caractéristiques de l'art musical au XIIIe siècle, que les contemporains jugèrent si parfait et qui rayonna sur toutes les nations voisines [1].

P. Aubry.

TEXTE MUSICAL

d'après le ms. de la Bibl. Nat. fr. 22543, fol. 5 v° (R)

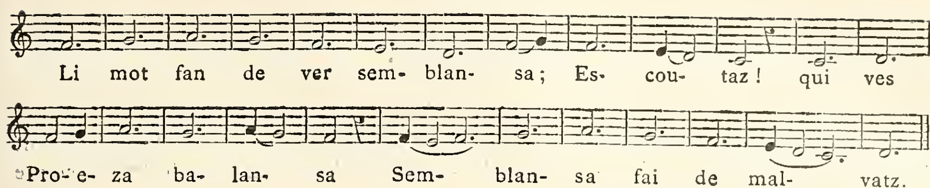




TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE



1. Le texte de la pièce n° 1 est emprunté à une Chrestomathie provençale que publiera prochainement M. Jeanroy. Le second a été établi par M. le Dr Dejeanne, qui s'est chargé des versions, pour lesquelles il a mis largement à contribution la traduction de la pièce n° III, par M. Paul Meyer, et, pour la pièce IV, l'adaptation poétique qu'en a donnée M. Jeanroy dans ses *Origines de la poésie lyrique*, p. 31.



I

Dirai vos senes doptansa
D'aquest vers la comensansa:
Li mot fan de ver semblansa ;
Escoutatz !
Qui ves Proeza balansa
Semblansa fai de malvatz.

II

Jovens fraing e falh e brisa,
Et Amors es d'aital guisa
Que, pois al saut s'es emprisa,
— *Escoutatz* ! —
Chascus en pren sa devisa,
Ja pois no'n sera cuitatz.

III

Amors vai com la belluja
Que coa'l fuec en la suja
Art lo fust e la festuja,
— *Escoutatz* ! —
E non sap vas qual part fuja
Selh qui del fuec es gastatz.

IV

Dirai vos d'Amor com sinha ;
De sai guarda, de lai guinha,
Sai baiza, de lai rechinha.
Escoutatz !
Plus sera dreicha que linha
Quan ieu serai sos privatz.

V

Amors soli'esser drecha,
Mas er es torta e brecha
Et a coillida tal decha
— *Escoutatz* ! —
Lai ou non pot mordre, lecha
Plus aspramens no fai chatz.

VI

Anc puois Amors non fo vera
Pos triet del mel la cera,
Anz sap si pelar la pera ;
Escoutatz !
Doussa'us er com chans de lera
Si sol la coa'l troncatz.

VII

Ab diables pren barata
Qui fals' Amor acoata,
No'il cal c'autra verga'l bata ;
Escoutatz !
Plus non sent que selh qui's grata
Tro que s'es vius escorjatz.

VIII

Amors es mout de mal avi:
Mil homes a mortz ses glavi,
Dieus non fetz tant fort gramavi ;
— *Escoutatz* ! —
Que tot nesci del pus savi
Non fassa, si'l ten al latz.

IX

Amors a usatge d'ega
Que tot jorn vol c'om la sega
E ditz que nol dara trega
— *Escoutatz* ! —
Mas que pueg de leg' en lega,
Sia dejus o disnatz.

X

Cujats vos qu' ieu non conosca
D'Amor s' es orba o losca ?
Sos digz aplan' e entosca,
Escoutatz !
Plus suau ponh qu' una mosca
Mas plus greu n'es hom sanatz.

XI

Qui per sen de femna renha
Dreitz es que mal li'n avenha,
Si cum la letra'ns ensenha ;
Escoutatz !
Malaventura'us en venha
Si tuich no vos en gardatz !

XII

Marcabrus, fills Marcabruna,
Fo engenrats en tal luna
Qu'el sap d'Amor com degruna,
— *Escoutatz* ! —
Quez anc no'n amet neguna,
Ni d'autra non fo amatz.

TRADUCTION

I

Je vous dirai sans hésitation de « ce vers » le commencement ; les strophes en ont toute l'apparence de la vérité; — écoutez ! — celui qui hésite en face de Prouesse me fait l'effet d'un pervers.

II

Jeunesse déchoit, tombe et se brise. Amour est de telle nature, que, si une fois il prend (sur nous) son élan (?), — écoutez ! — chacun en a sa part et, dans la suite, n'en sera plus jamais privé.

III

Il en est d'Amour comme de l'étincelle qui couve dans la suie, puis brûle et le bois et la paille, — écoutez ! — et alors il ne sait plus où fuir, celui qui sent le feu sur lui.

IV

Je vous dirai quels sont les manèges d'Amour : il regarde d'un côté et fait de l'autre des signes; de ce côté il baise, de l'autre il grimace. — Ecoutez ! — Il sera plus droit qu'une ligne droite quand je serai son familier.

V

Amour jadis était droit : mais aujourd'hui il est tordu et ébréché, et il a pris cette habitude — écoutez ! — que là où il ne peut mordre, il lèche, de sa langue plus âpre que celle du chat.

VI

Jamais Amour ne fut sincère depuis le jour où du miel il sut séparer la cire ; c'est pour lui-même qu'il pèle la poire. — Écoutez ! — Sa voix paraîtra douce comme le chant de la lyre si seulement vous lui coupez la queue (c'est-à-dire si vous supprimez ses conséquences).

VII

Il lie partie avec le diable, celui qui couve Fausse Amour ; pas n'est besoin d'autre verge pour le battre ; — écoutez ! — Il ne sent pas la douleur plus que celui qui se gratte jusqu'à ce qu'il se soit écorché tout vif.

VIII

Amour est de détestable lignée ; il a tué sans glaive des milliers d'hommes. Dieu n'a pas créé de plus terrible enchantement, — écoutez ! — plus capable de faire un fou du sage qui est tenu dans ses lacs.

IX

Amour se conduit comme la jument qui, tout le jour, veut qu'on la suive et refuse de donner trêve, — écoutez ! — et vous fait monter, lieue après lieue, sans s'inquiéter si vous avez le ventre creux ou plein.

X

Croyez-vous que je ne sache point si Amour est aveugle ou louche ? Ses paroles sont tout miel, mais cette douceur cache le poison ; — écoutez ! — sa piqûre est plus douce que celle de l'abeille, mais on en guérit plus difficilement.

XI

Si vous réglez votre conduite sur la sagesse d'une femme, il est juste que mal vous vienne : c'est l'Ecriture qui nous le dit : — écoutez ! — Malheur à vous si vous ne vous en gardez !

XII

Marcabru, fils de Marcabrune, fut engendré sous telle étoile qu'il sait comment Amour s'égrène ; — écoutez ! — Jamais il n'aima nulle femme, ni d'aucune il ne fut aimé.

II

TEXTE MUSICAL

d'après le ms. de la Bibl. Nat. fr. 844, fol. 203 v° (R.)

Bel m'es quant son li fruit ma- dur E re- verde-jon li ga- ïm, E l'auzeill, per lo temps

es-cur, Baisson de lor votz lo refrim, Tant redop-ton la tenebror ; E mos coratges s'e-

nansa, Qu'ieu chant per joi de fin' amor E vei ma bon' espe- ransa.

TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE

Bel m'es quant son li fruit ma- dur E re-

ver- de- jon li ga- ïm, E l'au- zeill,

per lo temps es- cur, Bais- son de lor votz

lo re- frim, Tant re- dop- ton la te- ne- bror;

E mos co- rat- ges s'e- nan- sa Qu'ieu chant per

joi de fin' a- mor E vei ma bon'

es- pe- ran- sa.

Texte d'après les mss. AIK

I

Bel m'es quant son li fruit madur
E reverdejon li gaïm,
E l'auzeill, per lo temps escur,
Baisson de lor votz lo refrim,
Tant redopton la tenebror ;
E mos coratges s'enansa
Qu'ieu chant per joi de fin' amor
E vei ma bon' esperansa.

II

Fals amic, amador tafur,
Baisson Amor e levo'l crim,
E no'us cuidetz c' Amors pejur,
C'atrestant val cum fetz al prim ;
Totz temps fon de fina color,
Et ancse d'una semblansa ;
Nuils hom non sap de sa valor
La fin ni la comensansa.

III

Qui's vol si creza fol agur,
Sol Dieus mi gart de revolim,
Qu'en aital amor m'aventur
On non a engan ni refrim ;
Qu'estiu et invern e pascor
Estau en grand' alegransa,
Et estaria en major
Ab un pauc de seguransa.

IV

Ja non creirai, qui que m'o jur,
Que vins non iesca de razim,
Et hom per Amor no meillur ;
C'anc un pejurar non auzim,
Qu'ieu vaill lo mais per la meillor,
Empero n'ai doptansa,
Qu'ieu no'm n'aus vanar, de paor
De so don ai m'esperansa.

V

Greu er ja que fols desnatur,
Et a follejar non recim,
E folla que no'is desmesur ;
E mals albres de mal noirim,
De mala brancha mala flor
E fruitz de mala pesansa
Revert a mal outra'l pejor,
Lai on jois non a sobransa.

VI

De l'amistat d'estraing atur
Falsa del lignatge Caïm
Que met los sieus a mal ahur,
Car non tem anta ni blastim,
Los trai d'Amor ab sa doussor,
Met lo fol en tal erransa
Que non remanria ab lor
Qui'l donava tota Fransa.

TRADUCTION

I

J'aime quand les fruits sont mûrs et que reverdissent les regains, et quand les oiseaux, par le temps obscur, baissent le ramage de leur voix, tant ils redoutent les ténèbres ; et mon cœur est transporté, car je chante par joie de loyal amour et je vois ma bonne espérance.

II

Faux amis, amants perfides rabaissent Amour et relèvent le crime ; et ne vous imaginez pas qu'Amour soit devenu pire, car il vaut autant qu'aux premiers jours, toujours il fut de pure couleur, et d'une même apparence ; nul homme ne sait de sa valeur (de son pouvoir) la fin ni le commencement.

III

Croira qui voudra aux augures (présages) insensés, que Dieu seulement me garde de changer (à cet égard) ; car je m'aventure en un amour tel qu'il n'y a en lui ni tromperie ni trouble ; été comme hiver et au temps de Pâques (printemps) je suis en grande allégresse, et je l'aurais encore plus grande avec un peu de sécurité (certitude).

IV

Jamais je ne croirai, quel que soit celui qui me le jure, que le vin ne sorte pas du raisin et que l'homme épris d'Amour n'en devienne pas meilleur, car jamais nous n'avons appris qu'un seul en soit devenu pire, et moi-même j'ai la plus haute valeur grâce à la meilleure (des femmes). Cependant j'ai de l'incertitude, car je n'ose m'en vanter par peur de ce qui est l'objet de mon espérance.

V

Il sera certes difficile que le fou change de naturel et ne recommence pas à faire des folies, que folle ne soit inconsidérée ; mauvais arbre vient de mauvaise bouture, de mauvaise branche mauvaise fleur, et fruit de mauvaise pensée retourne au mal, sinon au pire, là où joie n'est pas souveraine.

VI [1]

. . . .

III

TEXTE MUSICAL

d'après le ms. de la Bibl. Nat. fr. 844, fol. 194 v° (R)

Pax in nomine Domini! Fetz Mar-ca-brus los motz e'l so. Aujatz que di : Cum nos a fait

per sa doussor, Lo Seingnorius celes-ti- aus Probet de nos un la-vador, C'anc fors outra-

mar no'n fon taus, En de lai deves Iosaphas : E d'aquest de sai vos co-nort.

TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE
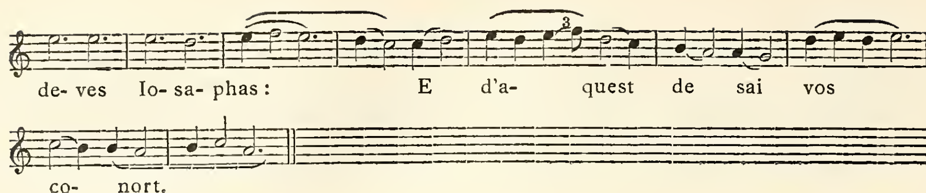
Pax in no- mi- ne Do- mi- ni! Fetz Mar- ca- brus los motz

e'l so. Au- jatz que di : Cum nos a fait per sa dous-

sor, Lo Sein-gno- rius ce- les- ti- aus Pro- bet de nos un

la- va- dor, C'anc fors ou- tra-mar, no'n fon taus, En de lai

1. Le texte de cette strophe est trop peu sûr pour que j'en hasarde une traduction.



Texte d'après MM. Paul MEYER et CRESCINI

I

Pax in nomine Domini !
Fetz Marcabrus los motz e'l so.
Aujatz que di :
Cum nos a fait, per sa doussor,
Lo Seingnorius celestiaus
Probet de nos un lavador,
C'anc, fors outramar, no'n fon taus,
En de lai deves Iosaphas :
E d'aquest de sai vos conort.

II

Lavar de ser e de maiti
Nos deuriam, segon razo :
Ie'us o afi.
Cascus a del lavar legor;
Domentre qu'el es sas e saus,
Deuria anar al lavador,
Que' ns es verais medicinaus ;
Que s'abans anam a la mort,
D'aut en jus aurem alberc bas.

III

Mas Escarsetatz e No-fes
Part Joven de son compaigno.
Ai ! cals dols es,
Que tuich volon lai li plusor,
Don lo gazaings es enfernaus !
S'anz non correm al lavador
C'aiam la boca ni'ls hueills claus,
No'n i a un d'orguoill tant gras
C'al morir non trob contrafort.

IV

Que'l Seigner que sap tot quant es
E sap tot quant er e c'anc fo
Nos i promes
Honor e nom d'emperador
E'il beutatz sera, — sabetz caus? —
De cels qu'iran al lavador ;
Plus que l'estela gauzignaus ;
Ab sol que vengem Dieu del tort
Que' ill fan sai, e lai vas Domas.

V

Probet del lignatge Caï,
Del primeiran home felho,
A tans aissi
C'us a Dieu non porta honor;
Veirem qui'll er amics coraus,
C'ab la vertut del lavador
Nos sera Ihesus comunaus ;
E tornem los garssos atras
Qu'en agur crezon et en sort.

VI

Cil luxurios corna-vi
Çoita-disnar, bufa-tizo,
Crup-en-cami
Remanran inz el folpidor ;
Dieus vol los arditz e'ls suaus
Assajar a son lavador ;
E cil gaitaran los ostaus
E trobaran fort contrafort
So per qu'ieu a lor anta'ls chas.

VII

En Espaigna sai lo Marques,
E cill del temple Salamo
Sofron lo pes
E' l fais de 'l'orguoill paganor,
Per que Jovens cuoill avol laus,
E' l critz per aquest lavador
Versa sobre 'ls plus rics captaus
Fraitz, faillitz, de proeza las,
Que non amon joi ni deport.

VIII

Desnaturat son li Frances,
Si de l'afar Dieu dizon no,
Qu'ie'us ai comes.
Antiocha, Pretz e Valor
Sai plora Guiana e Peitaus.
Dieus, Seigner, al tieu lavador
L'arma del comte met en paus :
E sai gart Peitaus e Niort
Lo Seigner qui ressors del vas !

TRADUCTION

I

Pax in nomine Domini ! Marcabru a fait les paroles et l'air. Ecoutez ce qu'il dit : comme par sa bonté le Seigneur roi des cieux nous a fait près de nous un lavoir tel qu'il n'y en eut jamais, sinon outre-mer là-bas vers Josaphat, et c'est pour celui qui est près d'ici que je vous exhorte.

II

Nous devrions nous laver soir et matin si nous étions raisonnables, je vous l'assure ; chacun a le loisir de s'y laver ; tandis qu'il est sain et sauf, chacun devrait aller au lavoir qui nous est un vrai remède ; car si nous allons à la mort avant (de nous être lavés), notre demeure ne sera pas là-haut, mais nous l'aurons bien bas.

III

Mais Mesquinerie et Manque-de-foi séparent de Jeunesse son compagnon. Ah ! quelle douleur que le plus grand nombre vole là où on ne gagne que l'enfer ! Si nous ne courons au lavoir avant que nous ayons la bouche et les yeux clos, il n'est homme si gonflé d'orgueil qui dans la mort ne trouve un vainqueur (qui ne soit vaincu par la mort).

IV

Car le Seigneur, qui sait tout ce qui est, et tout ce qui sera et tout ce qui a été (fut), nous y a promis honneur au nom de l'empereur. Et la beauté de ceux qui se rendront au lavoir, savez-vous comment elle sera ? Plus grande que celle de l'étoile du matin, pourvu que nous vengions Dieu du tort qu'on lui fait ici, et là-bas vers Damas.

V

De la race de Caïn, de ce premier homme félon, il y a ici beaucoup de descendants, desquels aucun ne porte honneur à Dieu. Nous verrons qui lui sera cordial ami, car, par la vertu du lavoir, Jésus sera avec nous tous. Et chassons loin de nous les mauvais garnements qui croient aux augures et aux sorts.

VI

Ces libertins, corne-vin (ivrognes), presse-dîner, souffle-tison, les accroupis sur le chemin resteront dans l'ignominie. Dieu veut éprouver à son lavoir les hardis et les doux ; et ceux-là garderont les maisons et trouveront un rude adversaire ; c'est pourquoi, à leur honte, je les chasse.

VII

En Espagne, ici le Marquis et ceux du Temple de Salomon souffrent le poids et le fardeau de l'orgueil des païens, c'est pourquoi Jeunesse recueille mauvaise louange, et le blâme, à cause de ce lavoir, tombe sur les plus puissants seigneurs, brisés, faillis, vides de prouesse et qui n'aiment ni joie ni amusements.

VIII

Dégénérés sont les Français s'ils se refusent à soutenir Dieu, car je les ai mis en demeure : Antioche, Prix et Valeur, ici Guyenne et Poitou sont dans les larmes (pleurent). Dieu, Seigneur, en ton lavoir donne paix à l'âme du comte, et ici que le Seigneur qui ressuscita du sépulcre garde le Poitou et Niort.

IV

TEXTE MUSICAL

d'après le ms. de la Bibl. Nat. fr. 22543, folio 5.

L'autrier jost'una sebis- sa Trobey pastora mestissa, De joi e de sen massis- sa, Si cum

filha de vilana, Cap' e gonel' e pelissa Vest e cami-za tres lissa, Sotlars e caussas de

la- na.

TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE

L'autrier jost' u- na se- bis- sa Tro-bey pas-to- ra mes-

tis- sa, De joi e de sen mas- sis- sa, Si cum

fil-ha de vi- la- na, Cap' e go-nel' e pe- lis-

sa Vest e ca-mi- za tres lis- sa, so- tlars e

caus- sas de la- na.

Texte d'après ROCHEGUDE (P. O.) p. 75 (C. I. R. N.)
Appel. chr. (A. C. I. K. R. T.)

I

L'autrier jost' una sebissa
Trobey pastora mestissa,
De joi e de sen massissa,
Si cum filha de vilana ;
Cap' e gonel' e pelissa
Vest e camiza treslissa,
Sotlars e caussas de lana.

II

Ves lieis vinc per la planissa :
« Toza, fi' m ieu, res faitissa,
Dol ai gran del ven que' us fissa. »
— « Senher, so'm dis la vilana,
Merce Dieu e ma noirissa,
Pauc m' o pretz si' l vens m' erissa,
Qu' alegreta sui e sana. »

III

— « Toza, fi'm ieu, cauza pia,
Destoutz me sui de la via
Per far a vos companhia;
Quar aital toza vilana
No deu ses parelh paria
Pasturgar tanta bestia
En aital terra soldana. »

IV

— « Don, fetz ela, qui que' m sia,
Ben conosc sen e folia,
La vostra parelhadura,
Senher, so'm dis la vilana,
Lai on se tanh si s'estia,
Que tals la cuj' aver en bailia
Tener, no'n a mas l'ufana. »

V

— « Toza de gentil afaire,
Cavaliers fon vostre paire
Que' us engenret de la maire,
Car fon corteza vilana.
Com plus vos gart m'etz belaire,
E per vostre joi m'esclaire,
Si fossetz un pauc humana. »

VI

— « Don, tot mon linh e mon aire
Vei revertir e retraire
Al vezoig et a l'araire,
Senher, so dis la vilana ;
Mas tals se fai cavalgaire
C' atrestal deuria faire
Los seis jorns de la semana. »

VII

— « Toza, fi'm ieu, gentil fada
Vos adastret, quan fos nada,
D'una beutat esmerada
Sobre tot' autra vilana ;
E seria'us ben doblada,
Si' m vezia, una vegada,
Sobira e vos sotrana. »

VIII

— « Senher, tan m'avetz lauzada,
Tota'n en seri' enueiada ;
Pus en pretz m'avetz levada,
Senher, so dis la vilana,
Per so n'auretz per soudada
Al partir : bada, fols, bada,
E la muz' a meliana. »

IX

— « Toza, estranh cor e salvatge
Adomesg' om per usatge.
Ben conosc al trespassatge
Qu' ab aital toza vilana
Pot hom far ric companhatge
Ab amistat de coratge
Quan l'us l'autre non engana. »

X

— « Don, hom cochatz de folatge
Jur' e pliu e promet gatge,
Si' m fariatz homenatge,
Senher, so dis la vilana ;
Mas ges per un pauc d'intratge
No vuelh mon despiuzelatge
Camjar per nom de putana. »

XI

— « Toza, tota creatura
Revertis a sa natura :
Parelhar parelhadura
Devem, ieu e vos, vilana
Al abric lonc la pastura,
Que mielhs n'estaretz segura
Per far la cauza doussana. »

XII

— « Don, oc, mas segon drechura
Cerca fols la folatura,
Cortes cortez' aventura,
E' l vilas ab la vilana ;
En tal loc fai sens fraitura
On hom non garda mezura,
So ditz la gens anciana. »

XIII

— « Toza, de vostra figura
Non vi autra plus tafura
Ni de son cor plus trefana. »
— « Don, lo cavecs vos aüra,
Que tals bad' en la penchura
Qu'autre n'espera la mana. »

TRADUCTION

I. — L'autre jour, près d'une haie, je trouvai une pastoure métisse (de moyenne condition), pleine de gaieté et de sens ; elle était fille de vilaine ; vêtue d'une cape, d'une gonelle et d'une pelisse,avec une chemise maillée, des souliers et des chausses de laine.

II. — Vers elle je vins par la plaine : Jouvencelle, lui dis-je, être enchanteur, j'ai grand deuil que le vent vous pique. — Sire, dit la vilaine, grâce à Dieu et à ma nourrice, peu me chaut que le vent m'échevèle, car je suis joyeuse et saine.

III. — Jouvencelle, lui dis-je, objet charmant, je me suis détourné du chemin pour vous tenir compagnie ; car une jeune vilaine telle que vous ne doit pas, sans un compagnon assorti, paître tant de bétail dans un tel lieu, seulette.

IV. — Sire, dit-elle, quelles que soient mes qualités, je sais reconnaître sens et folie. Réservez une accointance, Seigneur, dit la vilaine, à ceux à qui elle sied; car tel croit vous posséder qui n'a de cette possession que la vaine apparence.

V. — Jeune fille de noble condition, quelque chevalier fut votre père ; la mère dont il vous engendra fut une courtoise vilaine : plus je vous vois (regarde), plus vous me semblez belle, et votre gaieté m'illumine. Si seulement vous vouliez m'être un peu plus humaine !

VI. — Sire, tout mon lignage et toute ma famille, je les vois retourner et revenir à la bêche et à la charrue, Seigneur, dit la vilaine ; mais tel se dit chevalier qui devrait faire le même métier durant six jours de la semaine.

VII. — Jouvencelle, dis-je, gentille fée vous doua, quand vous naquîtes, d'une beauté suprême sur toute autre vilaine ; et vous seriez doublement belle si une fois...

VIII. — Sire, vous m'avez tellement louée que j'en suis tout ennuyée. Puisque vous avez exalté mon mérite, Seigneur, dit la vilaine, pour ce, vous aurez pour salaire, au départ : « Baye, fou, baye », et la perte de l'après-midi.

IX. — Jouvencelle, cœur cruel et sauvage s'apprivoise par l'usage, et je connais bien par ce court entretien que ce serait une précieuse compagnie que celle d'une jeune vilaine telle que vous, à condition qu'il n'y ait de tromperie ni d'une part ni de l'autre.

X. — Sire, homme pressé de folie jure, garantit et promet gage ; ainsi vous me feriez hommage, Seigneur, dit la vilaine ; mais en échange d'une légère récompense je ne veux pas laisser mon bien le plus cher pour être perdue de réputation.

XI. — Jouvencelle, toute créature retourne à sa nature ; nous devons former un couple assorti, moi et vous, vilaine à l'abri le long de ce pâturage, car vous y serez plus en sûreté pour faire la douce chose.

XII. — Sire, oui, mais selon droiture (raison) le fou cherche sa folie, et le courtois courtoise aventure : que le vilain reste avec la vilaine. Là où mesure n'est pas observée, la sagesse manque, ce dit la gent ancienne.

XIII. — Jeune fille, de votre figure je n'en vis une autre plus friponne, ni ayant esprit plus moqueur.

— Sire, vous êtes né sous les auspices de la chouette (?) ; tel est bouche bée devant la peinture (l'apparence), tandis qu'un autre attend la manne (la réalité).



QUESTIONS PRATIQUES

FAUX-BOURDONS ET VERSETS POLYPHONIQUES

On entend couramment, sous le nom de *faux-bourdon*, une harmonie ou un contrepoint vocal plus ou moins diatonique à trois ou quatre parties, destiné à accompagner la mélodie liturgique.

Cette mélodie se trouve tantôt à la voix de basse, tantôt au ténor, ou au soprano, mais presque toujours elle est harmonisée par ledit faux-bourdon note contre note.

Quelle est la valeur artistique du faux-bourdon ? Quels doivent être son rôle et son exécution ?

*
* *

Répondre à tous ces points, qui s'enchevêtrent l'un l'autre, c'est s'obliger à remonter *ab Iove*, car le faux-bourdon est la forme musicale harmonique aux origines les plus lointaines et les mieux suivies à travers les âges.

Sans aller jusqu'à la plus haute antiquité ecclésiastique, ni aux Grecs et aux Romains, constatons que, vers l'an 900 de notre ère, c'était une coutume courante dans les églises que de chanter certaines parties de l'office avec une harmonisation.

Un de ces procédés consistait à faire suivre le chant par une ou plusieurs autres parties à distance de quarte, de quinte, d'octave, conformément aux règles de l'*antiphonie* des anciens. Au IXe siècle, cette façon d'opérer était nommée *diaphonie*, ou *organum*, sans doute parce qu'elle est imitée des harmonisations ou des sonorités employées dans les orgues, comme le sont maintenant encore les mixtures et fournitures. Voici donc ce qui en résultait.

Chant

Nos qui ví- vimus, be-ne-dí-cimus Dó- mino.

On pouvait chanter ainsi sans aucune préparation à deux, trois, quatre parties ; aussitôt qu'on chantait à plus de deux, la partie principale ou la partie *organale* était doublée à une autre octave.

Ainsi qu'on le voit par son nom, son rôle, et les exemples donnés par les anciens auteurs, ce procédé était applicable seulement aux chants des antiennes ordinaires (*antiphonae*) et aux mélodies analogues chantées par le peuple, comme le *Te Deum.*

Cette façon d'agir nous paraît maintenant assez barbare, et nous ne supportons guère que la doublure d'une partie à l'octave, telle qu'elle résulte du chant simultané d'une voix d'enfant et d'une voix d'homme, chacune dans son diapason normal. Mais il faut remarquer que, en faisant exécuter la partie à la quinte par quelques chanteurs, contre un chœur nombreux faisant le chant principal, l'effet dur des quintes disparaît. On conçoit que, les procédés polyphoniques se perfectionnant, les musiciens aient songé à autre chose.

Aussi voit-on cette musique d'*organum*, développée, réservée bientôt à un groupe de clercs nommés pour cette raison *organistes*, et dont le rôle était absolument analogue à celui des chanteurs de nos maîtrises.

Ces clercs, en effet, étaient chargés de préparer et d'exécuter, d'après les diverses sortes d'*organum*, à deux, trois, quatre parties, certains répons et versets de la messe ou de l'office, d'alterner de même façon une strophe ou partie de strophe des proses et des hymnes, etc.

A mesure que l'usage du mélange des intervalles, dans la polyphonie, s'accentuait, les auditeurs acceptaient les consonances de tierce et de sixte, qui auparavant les offusquaient.

Ce fut en Angleterre, paraît-il, que fut inventée une nouvelle sorte d'*organum* simple, à trois parties, nommée *falx-bordon*, et ainsi constituée :

Chant
Glória Patri, et Fí- li- o, et Spirítu- i Sancto.

La partie du milieu, dans l'exemple ci-dessus, pouvait être, et très probablement même était souvent exécutée à l'octave supérieure par une voix élevée (*altus*), tandis que la récitation ou teneur (*tenor*) demeurait au milieu. Il en résultait donc alors, entre les deux parties hautes, des suites de quinte, au lieu des suites de quarte. Le même phénomène se produisait si l'on doublait cette partie aux deux octaves.

La combinaison des deux procédés d'*organum* dont nous avons donné des exemples est celle qui servit pour nombre d'harmonisations et même de compositions musicales depuis le XIVe siècle ; c'est directement de ce mélange que les faux-bourdons modernes sont sortis, mais en présentant la période de décadence d'un genre que nous voyons ici à son début, et qui eut une période fort belle dans l'histoire de l'art.

Cette période, au xvi[e] et au xvii[e] siècle, est celle de la grande école classique de la polyphonie vocale, et ses maîtres perfectionnèrent d'abord le faux-bourdon en y introduisant les valeurs proportionnelles, et en y développant les cadences chromatiques, déjà employées par les auteurs du moyen âge.

Voici un exemple de ces faux-bourdons faits sur le chant ecclésiastique (1[er] ton) avec les accidents *de tradition* :

Chant

Glo- ri- a Pa- tri et Fi- li- o et Spi- ri- tu- i San-

cto.

Des exemples semblables et la description du procédé sont donnés par Guidetti et les Nanini.

De là à composer de toutes pièces des versets du même genre, il n'y avait qu'un pas : on le franchit.

Cela nous valut ces superbes versets simples et ornés à quatre parties, comme nous en avons édité un grand nombre d'auteurs anciens, principalement italiens [1].

Mais les Italiens ne cultivèrent pas seuls le genre qu'ils paraissent avoir inventé : d'Allemagne sortit cet admirable *Amen* de la chapelle de la Cour, à Dresde, qui produit un tel effet, quand, au moment d'une bénédiction, il descend sur les fidèles prosternés :

En ralentissant jusqu'à la fin

A- men.

On sait l'effet qu'en tira R. Wagner dans *Parsifal*.

En France, on créa aussi dans le même genre ; et, chose curieuse, comme la psalmodie avait formé le faux-bourdon, ainsi, de nouveaux faux-bourdons devenus rapidement populaires on tira de nouvelles psalmodies. Voici un exemple de faux-bourdon simple, du commencement du xvii[e] siècle, dans lequel on trouvera sans peine, à la partie d'*alto*, l'origine du *ton royal* [2] :

1. Voyez les *Psalmodiae vespertinae* extraites de l'*Anthologie*.
2. Cet exemple nous a été signalé par notre confrère et ami M. A. Pirro.

*
* *

On voit quel art fut déployé dans ce genre. On le comprendra mieux encore quand on remarquera que la plupart de ces versets sont écrits en contre-point renversable, en sorte que beaucoup peuvent être chantés à voix égales ou à voix inégales, soit en montant ou descendant la composition entière, soit en mettant les parties supérieures dans une autre disposition.

Les faux-bourdons parisiens du *Dies irae*, si connus, peuvent ainsi débuter de l'une des façons suivantes :

*
* *

Si l'on se pénètre bien de ce qui vient d'être dit, on comprendra quel est le véritable rôle du faux-bourdon ou du verset composé à son imitation.

Il ne doit jamais tenir la place du chœur des fidèles : c'est seulement un moyen de varier le grand unisson du choral liturgique en y faisant intervenir de temps en temps les chanteurs de la chapelle.

C'est donc sans accompagnement, avec expression, et de préférence en demi-teinte, que le faux-bourdon fait sur le chant liturgique ou le verset composé dans la même forme fera opposition à l'unisson des fidèles ou au grand chœur soutenu par l'orgue.

Nous avons expérimenté la chose ; nous avions depuis longtemps remarqué la difficulté qu'il y a à faire accepter par les fidèles ou le clergé, en certaines églises, les faux-bourdons ornés alternant avec un récitant disant le plain-chant, tout le monde s'attendant à voir reprendre le même thème par le chœur général.

Au contraire, si on fait prendre ces versets comme on le propose ici, chaque chœur reste dans son rôle, et il résulte un effet considérablement plus important qu'avec l'usage habituel.

On fera bien, si l'on veut reprendre l'usage de ces faux-bourdons —

ce sont ceux-là que permet le Pape dans son *motu proprio*, — de commencer par le *Laudate Dominum omnes gentes*, auquel on pourra appliquer le 73ter de notre *Anthologie* (un ton plus haut qu'il n'est écrit), en alternant avec le 5e ton.

De là on passera au *Magnificat*, dont les versets ainsi exécutés remplaceront avantageusement, en bien des églises, ce qu'un critique disait récemment des « orgues encanaillées à des fantaisies lourdement minaudières, éructant des *Magnificat* aux apothéotiques emphases et aux constructions pitoyables », et on se préparera ainsi à monter ces beaux cantiques et psaumes de Palestrina et d'autres auteurs, bâtis précisément sur ces procédés.

NOTATOR.

N. B. — Le prochain article traitera du *Chant des fidèles* et précisera ce qu'il doit être.





La musique d'Église en France et à l'Étranger

Depuis le début de cette année, la publication du *motu proprio* de Sa Sainteté, avec les divers commentaires et les premiers mouvements d'opinion qu'elle a suscités, a rempli nos pages.

A partir du présent numéro, grâce aux nombreux correspondants qui, de tous côtés, ont bien voulu répondre à notre appel, et dont plusieurs ont été désignés par leur évêque, honneur dont nous sommes fiers, nous serons en mesure de donner régulièrement l'analyse de ce qui se fait un peu partout sur le terrain de la réforme de la musique d'église.

Ce sera, après les réflexions de la première heure, comme un commentaire vivant du *Code juridique de la musique sacrée* que nous offrirons à nos lecteurs.

Qu'a-t-on fait jusqu'ici pour répondre aux lois ou aux intentions de l'Église ? Dans quelle mesure la réforme est-elle nécessaire, ici et là ? De quelle façon le *motu proprio* de Pie X est-il compris ? Comment l'applique-t-on dans les diverses églises ?

Telles seront les questions dont nos correspondants nous donneront les réponses. Nous avons, le mois dernier, donné les nouvelles de Paris : aujourd'hui nous commençons à dépouiller notre volumineux courrier de France et de l'Étranger. C'est là, nous le pensons, le meilleur moyen de tenir la promesse, faite en notre numéro de janvier, de rendre toujours cette partie de la *Tribune* vivante et intéressante.

Non seulement, en effet, il y aura là matière à causeries et à renseignements, mais encore tous peuvent y puiser des leçons, des conseils, des idées.

Pourquoi même, du choc des idées diverses qui seront exposées, ne jaillirait-il pas de nouvelles formes de musique sacrée, mises en œuvre par des compositeurs de talent ?

Cette réflexion répond à des reproches que certains ont faits à la *Schola*, par ignorance, le plus souvent : on nous a toujours reproché de rester enfermés dans le cycle de la musique palestrinienne.

Cette accusation démontre que notre histoire et nos efforts sont peu connus. Si, après le chant grégorien, les « quatre articles » de notre charte de fondation portent « la remise en honneur de la musique palestrinienne », c'est tout uniment qu'à part quelques individualités de valeur, la grande masse ignorait les œuvres de cette école.

Or, le Pape en a reconnu le très haut caractère de convenance liturgique.

Quant au *Répertoire moderne*, auquel ont collaboré nos maîtres et nos amis, c'est encore par convenance liturgique qu'il renferme en grand nombre (et non pas *exclusivement*) des trios ou quatuors sans accompagnement.

Si on conclut de là que c'est de la musique palestrinienne, ou un pastiche du vieux style *a cappella*, on a tort ; les musiciens de bonne école savent que le qua-

tuor vocal, se suffisant à lui-même, demande des moyens techniques dont la plupart ont été employés par les anciens maîtres. Qu'un auteur moderne emploie ces moyens, c'est la nécessité même de l'œuvre qui le demande.

Nous en appelons à tous ceux qui ont eu à s'occuper de chœurs, à commencer par nos fondateurs ou nos inspirateurs, MM. Charles Bordes, A. Guilmant et V. d'Indy, M. l'abbé Perruchot, etc.

Nous reviendrons, du reste, sur ce sujet dans nos *Questions pratiques*, et l'on y verra que la *Schola* ne s'est jamais enfermée dans un cercle vicieux.

***

De Versailles, on nous envoie le programme suivant, qui est celui d'un « Salut » organisé il y a un mois par les *Dames françaises* dans la chapelle du Château.

Alors que Versailles compte de si excellents éléments liturgiques, il nous semble que c'est être admirable de soumission et d'obéissance au Saint-Père que d'exécuter le programme *méli-mélo* que nous reproduisons intégralement :

1. **Orgue** (entrée).	X...
2. **Reste avec nous** (1er chœur de la cantate)	Bach.
3. **Solo de violon** (!)	X... (!)
4. **Le Repos de la Sainte Famille** (de **l'Enfance du Christ**). (M. X... et les Chœurs).	Berlioz.
5. **Solo de chant** (!)	X... (?)
6. **Vinea mea** (chœurs *a cappella*).	Palestrina.
7. **Gallia** (Mme Vaillant-Douturier, soprano solo, et chœurs).	Gounod.

SALUT

1. **Ave verum** (chœurs).	Mozart.
2. **Ave Maria** (Mme X..., soprano solo ; violon solo, M. X...) (? ?)	A. Duteil d'Ozanne
3. **Tantum ergo** (chœurs).	Haydn [1]
1. **Tollite hostias** (chœurs).	Saint-Saens.
2. **Orgue** (sortie).	X...

Moulins. — A la cathédrale, M. l'abbé Magnasse dirige très intelligemment sa maîtrise, que dirigeait avant lui M. l'abbé Chérion, devenu maître de chapelle de la Madeleine. Cette maîtrise avait été formée par M. Duvois, qui nous faisait entendre la musique de Palestrina et de Vittoria, bien avant qu'on parlât d'elle, et qui comprenait la beauté du simple chant grégorien. Nous sommes donc bien préparés aux réformes souhaitées.

Pour les enterrements, il n'y a rien à changer à Moulins : les chants simples et sévères et l'admirable *Dies irae* sont seuls permis.

Je n'ai assisté qu'à un seul mariage depuis la lettre du Pape. On y a joué de l'orgue seulement, et je sais qu'on ne permet plus aux dames, sous aucun prétexte, de chanter à la cathédrale.

Les vêpres, etc., sont chantées par les séminaristes, sans grand ensemble, hélas !

La paroisse de Saint-Pierre a une maîtrise aussi, moins bonne que celle de la cathédrale, mais suffisante.

Au Sacré-Cœur, troisième paroisse, on a pour toutes ressources les enfants de Marie, et je crois que cette église n'aurait pas les ressources nécessaires pour organiser des chœurs d'hommes.

Il en est de même dans toutes les églises de campagne, qui n'ont comme choristes que des petites filles et un chantre si ignorant qu'on ne reconnaît ni paroles ni air dans ce qu'il chante. Mais où trouver un remède à cela ?

1. Non pas de Haydn, mais *arrangé sur l'hymne national autrichien*, qui est de Haydn.

Lille. — A la basilique de N.-D. de la Treille, où les chanteurs de Saint-Gervais sont déjà venus donner une audition, il y avait un noyau d'enfants qui recevaient l'instruction gratuitement à l'école des Frères, sous condition de faire partie de la maîtrise de chant et d'assister journellement, je crois, à une heure de cours. Solfège très poussé et chant choral. On préfère de beaucoup faire chanter les litanies sur un temps de valse (authentique) que n'importe quelle musique même pas sévère.

De plus, les Frères sont en déménagement pour une destination inconnue ; et je crois que l'institution a fait son temps. Comment et par quoi va-t-on la remplacer ? Je l'ignore.

Pour ce qui est des paroisses proprement dites, à Saint-X., le curé n'a pas, il est vrai, un goût plus prononcé pour le *tempo di valse*, mais il ne se pique pas d'être un dilettante. Et à l'égard de la musique, la vérité est qu'il n'en aime aucune et qu'il serait très heureux de n'en plus entendre à ses offices. Ils en seraient raccourcis d'autant, et il pourrait consacrer plus de temps à sa digestion. Il est secondé par un maître de chapelle qui met les paroles du *Tantum ergo* sur le chœur des Pèlerins de Wagner et estime avoir fait œuvre de génie.

Le même maître de chapelle fait la levée des corps avec un surplis et marche à reculons à la tête de quatre chantres pour leur scander les temps des psaumes ; ne croyez pas qu'il n'agit ainsi que dans l'intérêt de l'ensemble, non : mais le doyen lui a dit que dorénavant, s'il ne faisait pas la levée des corps comme les autres, il ne toucherait plus son cierge comme par le passé !

Vous n'ignorez pas plus que moi que le recrutement des maîtres de chapelle se fait d'une façon déplorable : on prend le plus insignifiant, afin de pouvoir le mener à sa guise.

Les organistes, on les prend aveugles ; quant aux chantres, le premier commissionnaire venu, pourvu qu'il ait « un bon coup de gueule ». Etant là, ledit commissionnaire fera partie d'un orphéon, et alors, adieu l'espoir de l'exciter à apprendre quoi que ce soit : il est chanteur, il possède la science infuse.

A Dijon, où M. le chanoine R. Moissenet dirige avec tant de science et de succès la maîtrise de la cathédrale, notre excellent confrère M. Paul Landormy a fait une suite de conférences très goûtées, avec le concours de la maîtrise.

M. le chanoine Moissenet va organiser toute une série de conférences pratiques sur le chant grégorien, et vient d'obtenir de Sa Sainteté Pie X une bénédiction spéciale et autographe pour son œuvre.

A Périgueux, Mgr Delamaire, ancien curé de Notre-Dame-des-Champs, à Paris, a promulgué le *motu proprio*, et en soutient énergiquement l'application, soutenu par des hommes comme MM. l'abbé Boyer, l'abbé Faure-Muret, etc.

A Clermont-Ferrand et à Rodez, on est admirablement disposé à la réforme de la musique sacrée ; ce sont les *Semaines religieuses* de ces deux diocèses qui ont, les premières parmi les feuilles de ce genre, donné le texte du *motu proprio*. Un clergé zélé ne demande qu'à suivre le mouvement.

Vannes. — Le *motu proprio* vient d'être promulgué dans notre diocèse, et désormais le chant grégorien est le chant officiel. Une commission diocésaine a même été nommée pour surveiller et encourager l'application de l'ordonnance en question.

La question du chant grégorien n'est d'ailleurs pas nouvelle dans notre diocèse, car, il y a plus de vingt ans, en 1883, Dom Pothier a passé quinze jours au Petit Séminaire de Sainte-Anne-d'Auray.

Depuis, le R. P. Dom Daval, de Sainte-Anne de Kergonan, revint à plusieurs reprises former des groupes de chanteurs ; à son dernier séjour, le regretté Père fit chanter les 350 élèves ; tous ceux qui vinrent écouter furent profondément impressionnés. Il fallait être un barbare pour ne pas aimer ce chant si doux et si entraînant. Depuis, on a continué peu à peu, en commençant par les psaumes, qui sont

plus faciles, et sont la base du chant grégorien. Puis tous les élèves ont eu entre les mains le *Kyriale*, qui est officiel au Petit Séminaire depuis plus de deux ans. Dans quelques mois nous aurons l'édition complète.

Dans d'autres parties du diocèse, le chant grégorien n'est pas moins en honneur. Au Petit Séminaire de Ploërmel, ils ont aussi été exercés par Dom Daval, et là, sous la direction de maîtres habiles, le chant grégorien marche de pair avec le chant palestrinien.

Au Grand Séminaire, il y a eu également de nombreux essais.

Dans certaines communautés, comme les Ursulines d'Hennebont, Kermaria, Auray, il y a eu de bons résultats.

Enfin, à Hennebont, sous la direction d'un excellent élève du R. P. Dom Daval, un chœur de jeunes filles chante tous les dimanche avec une grande perfection.

Voilà pour le Morbihan. Dans le Finistère (diocèse de Quimper), la question est encore plus avancée. Ils ont une édition qui se rapproche beaucoup de la bénédictine : elle fut faite, il y a quelques années, sur les ordres de Mgr Nouvel, ancien bénédictin, spécialement pour son diocèse. Ils la chantent d'après les principes de Solesmes : au Grand Séminaire et en beaucoup d'autres endroits, on chante fort bien.

Nimes. — Au Grand Séminaire de Nîmes, le *motu proprio* porte ses fruits. Grâce à un grand nombre de *Variae Preces* et du *Kyriale* de Solesmes qu'on s'était procuré depuis plusieurs années, M. le Directeur chargé du chant a voulu faire entrer plus parfaitement les séminaristes dans la méthode bénédictine. Dans les leçons données, les principes du *Cours de Chant grégorien* de M. A. Gastoué ont permis plus de précision pour fixer le rythme grégorien, et les résultats ont paru rapidement excellents. Les élèves formés sur le *Kyriale* et les morceaux choisis des *Variae Preces* n'ont aucune peine à tirer meilleur parti de l'édition usitée dans le diocèse (Rennes), en attendant une édition qui soit assez claire pour être exécutée par les chantres dont on dispose dans les paroisses. Monseigneur de Nîmes estime que c'est la seule marche pratique à suivre.

Montpellier. — Depuis longtemps déjà, MM. Flament et Praneuf (Lazaristes) avaient donné avec tant de compétence une si heureuse impulsion, soit au Grand, soit aux Petits Séminaires, que les ordres pontificaux ne pouvaient qu'être accueillis avec bonheur. Déjà les livres de chant, y compris le Propre du diocèse, venaient de Solesmes. Tous les offices sont ainsi grégoriens, ce dont bénéficie la cathédrale quand le Séminaire est présent. Les bases sont donc posées, et la transformation rayonne peu à peu dans le diocèse. Nul doute que les paroisses telles que Saint-Joseph de Cette, où les vraies mélodies grégoriennes sont devenues populaires, n'aient bientôt, grâce au *motu proprio* et à la faveur dont ces réformes jouissent auprès de Mgr l'Evêque, de nombreuses imitatrices.

METZ et pays annexés.

Chez nous, l'effet du *motu proprio* est encore à l'état latent. Mgr l'Évêque, en vrai Bénédictin, souhaitait dès l'origine les livres de Solesmes, mais ne voulait prendre aucune initiative, attendant qu'on en fît la demande parmi nous autres ; entre temps il n'a rien dit contre l'introduction silencieuse du *Manuel de la Messe et des Offices* dans deux établissements épiscopaux — pas les séminaires — et dans deux orphelinats de filles. Par contre, certains personnages ont fulminé à l'adresse de ces maisons, qui ont continué comme devant.

Depuis la promulgation des Décrets, Mgr l'Évêque vient de passer deux semaines dans son ancienne abbaye de Beuron, faisant au retour une visite à Monseigneur de Strasbourg. Se sont-ils entendus ?... Je le saurai sans doute un de ces jours. Notre *Revue ecclésiastique*, officielle depuis janvier, a publié les Décrets, en ajoutant un mot favorable à l'édition grégorienne. Elle est rédigée par le Supérieur du Grand Séminaire et contresignée par l'Évêque.

A Strasbourg, le Comité restreint de la Société diocésaine de Sainte-Cécile a décidé d'*attendre* ! Il y a quatre ans seulement qu'ils ont réimprimé leur Graduel — le Vespéral date de 1889 — et il y en a un stock considérable appartenant à l'Évêché. Notre Évêque doit avoir dit qu'il verrait le Pape dans le courant de l'année et lui demanderait ce qu'il faut faire.

Voilà où nous en sommes.

Depuis novembre 1902 il y a également à Metz une « Association des chœurs paroissiaux » légalement organisée, dont précisément le Grand Chef a fulminé, comme je le disais ; mais dans la question telle qu'elle est présentement posée par les Décrets, ni lui ni le Comité ne se sont encore prononcés. On attendait sans doute le retour de Mgr l'Évêque. On a préparé un « Règlement diocésain sur la musique d'église » pour le synode de Pâques.

Quant aux Allemands, ils se lamentent de plus en plus : 1° où prendrons-nous l'argent que cela va coûter ? 2° que vont devenir nos chœurs d'église sans les voix de femmes ?

SUISSE

L'impulsion donnée au mouvement grégorien par l'Université de Fribourg grandit de plus en plus.

Le Saint-Père a, de sa propre main, envoyé un mot d'encouragement et de bénédiction au Dr Wagner. De nombreux ecclésiastiques et musiciens d'église ont souscrit au Congrès romain.

ESPAGNE

Du mandement sur la musique sacrée de S. G. Mgr de Madrid, nous extrayons le passage suivant :

« Conformément à la volonté du Saint-Père, nous nommerons immédiatement une commission composée de personnes d'une compétence reconnue. Lesdits maîtres devront présenter à leur examen et censure leurs archives ou répertoire actuel de musique sacrée dans l'ordre auquel ils seront avisés par notre secrétaire de chambre. Ils devront présenter aussi les œuvres nouvelles « *originales o ajenas* » (du pays ou étrangères) qui y ont été ajoutées, de façon que, dans un bref délai, toute œuvre musicale ne répondant pas à cet ordre soit extirpée de nos églises. »

(Extrait de la circulaire n° 40 du bulletin officiel de l'évêché de Madrid-Alcala.)



Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année | Nos 5-6 | Mai-Juin 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

LES FÊTES

du Treizième Centenaire de saint Grégoire le Grand

A ROME

[Notre ami Charles Bordes a été à Rome représenter la *Schola Cantorum* aux fêtes grégoriennes d'avril dernier. Sa haute compétence, universellement connue et reconnue, dans les questions de musique liturgique et sacrée, rendait sa présence particulièrement précieuse dans un congrès, d'où devait sortir l'importante décision qui pose le principe d'une édition type des livres de chant. Son dévouement à l'art sacré a eu sa récompense dans l'entretien dont S. S. Pie X a bien voulu l'honorer avant son départ de Rome, et dont on va lire les détails, d'après le récit que Charles Bordes en a fait dans le *Figaro* du 25 avril dernier.]

Le Congrès s'est ouvert par une fonction religieuse à Santa Maria in Vallicella. Lundi a eu lieu à Saint-Pierre une messe solennelle. Ces manifestations grégoriennes ne sont pas inutiles, surtout à Rome, qui est peut-être la ville du monde où le plain-chant est le moins en honneur. La réforme entreprise par le Pape y provoque même plus

d'une plainte. On y déplore la suppression des « concerts d'église » où se précipitaient les *forestieri*, c'est-à-dire les étrangers. Les hôteliers redoutent de ne plus avoir l'affluence des Anglais et des Allemands qui les faisaient vivre, et un chanoine de Saint-Pierre est allé jusqu'à dire que Pie X était tombé dans un piège, tendu par les protestants, afin de faire le vide dans les églises.

Ne pouvant entendre le chœur de la chapelle Sixtine que Perosi s'occupe en ce moment de rénover, j'ai pu joindre le jeune maëstro dans un lieu plus profane, le théâtre Costanzi. On y exécutait, vendredi soir, deux de ses œuvres nouvelles, un *Stabat mater*, et un oratorio, *le Jugement dernier*. La salle était comble. Aux fauteuils d'orchestre d'innombrables rabats d'ecclésiastiques français. Dans les loges, des toilettes brillantes, des bijoux, des épaules nues. De nombreux officiers. Toute la société romaine était là, la « blanche » et la « noire ».

L'orchestre, très nombreux, est placé dans la fosse, comme aux représentations ordinaires. Le rideau levé, on aperçoit entassés sur les gradins d'une haute estrade qui occupe toute la scène, plus de trois cents choristes : dames, jeunes filles, jeunes gens, hommes barbus et même quelques ecclésiastiques. C'est tout à fait pittoresque. Les solistes sont Francesco Martoni, ténor célèbre, mais abominablement enrhumé, Gironi, basse, et Mmes Carola et Bruno

Le *Stabat* est une composition d'une grande sobriété. Les parties chorales sont souvent émouvantes. Quant aux soli, à leur accent un peu trop dramatique, je n'ai point reconnu le style des premières œuvres de Perosi. Celui qui m'était apparu au début comme le continuateur des maîtres des seizième et dix-septième siècles, semble aujourd'hui chercher son inspiration dans Wagner. Le semblant de profondeur qu'il y gagne ne remplace pas les qualités exquises de jadis. Dans *le Jugement dernier*, on admire toujours les dons musicaux de Perosi, mais on est alarmé de ses tendances nouvelles. Je ne puis taire le regret que j'éprouve à le voir s'orienter vers l'Allemagne de Mendelssohn, de Brahms et de Wagner, au lieu d'emprunter à Carissimi la justesse de son accent et la sincérité de sa déclamation. Ce n'est point le pape qui est tombé dans le piège des « protestants ». C'est bien plutôt Perosi. Nous avions vu dans l'auteur de la *Résurrection du Christ*, le révélateur d'une forme nouvelle de la musique religieuse. *Le Jugement dernier*, malgré ses réelles beautés, a diminué notre espoir.

La messe pontificale, célébrée à Saint-Pierre, est sans doute la fête la plus grandiose que la Papauté ait jamais consacrée à la mémoire de saint Grégoire le Grand. Le chant dit « grégorien » ne fut peut-être jamais associé à un office religieux dans une circonstance aussi solennelle, exécuté par des masses chorales aussi considérables. Dans les cérémonies romaines, on ne l'entendait guère que sous la forme barbare du faux-bourdon. Pie X a voulu renoncer à ces pratiques et restituer la liturgie dans sa pureté primitive, remettre en honneur le patrimoine musical du moyen âge. Cette messe a été la solennelle expression de sa volonté.

Dès sept heures du matin, la foule encombrait les abords de Saint-Pierre. A l'intérieur, les mesures d'ordre avaient été admirablement organisées. La basilique était divisée en compartiments où devaient être parquées les diverses fractions du public. Les gendarmes pontificaux en gardaient les avenues. Dans le centre de la nef, la garde palatine formait la haie des deux côtés du passage réservé au Souverain Pontife.

Il s'agissait de placer dans Saint-Pierre soixante mille personnes, chiffre officiel des invitations envoyées par le Vatican. Cette foule se montra calme et docile. Par ordre du Saint-Père, point de tribunes, sauf celle de l'aristocratie romaine et celle du corps diplomatique. Les deux sœurs du Pape étaient au premier rang, mais mêlées au public, et l'on se montrait aussi dans la foule un petit-cousin du Pape, venu de très loin pour assister à la cérémonie et revêtu d'un frac qu'assurément il n'était point accoutumé à porter. Tout avait été réglé pour ne laisser à cette fête aucun caractère officiel ou mondain.

Les invitations portaient cette mention : que, sur la demande de Pie X, les assistants ne devaient point pousser d'acclamations. Du haut de sa *sedia gestatoria*, le Pape lui-même ne cessait de recommander le silence, soit en mettant le doigt sur sa bouche, soit en s'interrompant de bénir pour calmer du geste l'enthousiasme de la multitude sur le point d'éclater. Néanmoins, les bras se tendaient et de toutes parts les mouchoirs s'agitaient : c'était un spectable émouvant que celui de cette foule frémissante, exaltée et muette.

On eut beaucoup de peine à décider le Souverain Pontife à monter sur la *sedia*, car il désirait gagner l'autel à pied. Ce n'était point seulement, prétendent certains Romains, parti pris de simplicité ; il paraît que le mouvement imprimé à la *sedia* par les porteurs est pareil au bercement de la houle et peut avoir les mêmes inconvénients.

Le chœur grégorien, placé dans le bras droit du transept, se composait de plus de 1.200 chanteurs divisés en deux groupes. Le premier de ces chœurs, ou *Schola*, était dirigé par dom Laurent Janssens, moine bénédictin, préfet du noviciat du monastère de Saint-Anselme, et chantait les versets de l'office. Le second, composé de moines de tous les monastères de Rome, chantait les réponses, c'est-à-dire les parties réservées à la foule. Tous avaient en main l'édition bénédictine. Malgré ses colossales dimensions, la basilique offrait une acoustique favorable et le chœur fit une profonde impression. Bien que l'ensemble fût formé d'éléments disparates, bien qu'il y eût là des religieux appartenant à des ordres différents et venus des quatre coins du monde (on y voyait des Chinois et des nègres), bien que certains de ces moines n'eussent qu'une légère teinture de chant grégorien, il avait suffi de quelques répétitions en commun pour discipliner cette masse. Quel argument contre ceux qui prétendent que le chant grégorien présente d'insurmontables difficultés !

La fête était avant tout grégorienne ; néanmoins, la musique palestrinienne y eut aussi sa part. Perosi, à la tête des chanteurs de la Sixtine,

fit exécuter le *Filiæ Jerusalem* de Gabrieli, un *Beatus vir* de Palestrina, un motet de Viadana et un *Oremus pro Pontifice* de sa composition. Mais ce chœur réduit, malgré les très belles voix dont il est composé, ne parvenait pas à remplir la basilique. La voix de l'orgue faisait aussi défaut, et l'on regrette un peu que l'ancien projet de l'orgue gigantesque de Saint-Pierre, proposé autrefois par Cavaillé-Coll, n'ait pas été exécuté. Quant aux célèbres trompettes d'argent, leur fanfare fut le seul moment de cette magnifique cérémonie où nos oreilles eurent à souffrir.

Ces trompettes jouèrent, à l'entrée et à la sortie de Pie X, une marche déplorable, et, à l'élévation, un cantabile d'un style douçâtre, tel qu'en exécute une fanfare de patronage à la fête de son directeur. Il serait à souhaiter que l'on confiât aux trompettes d'argent des sonneries moins piteuses. On pourrait adapter pour ces instruments quelques beaux thèmes de Palestrina ou de Vittoria.

D'autres offices religieux ont été célébrés à Rome durant les fêtes du centenaire de saint Grégoire le Grand. Le dimanche, les Bénédictins de Saint-Anselme ont chanté avec un art consommé la grand'messe à Saint-Paul-hors-les-murs. Puis le cardinal Rampolla a officié pontificalement dans les catacombes des saints Nérée et Achillée, sur la via Ardeatina; les chœurs du Collège germanique, sous la direction de l'abbé Müller, ont exécuté la messe *O quam gloriosum*, de Vittoria. Le décor de la vieille basilique ornée de fleurs et de guirlandes était d'une incomparable beauté. A cinq heures, pour la clôture du congrès, un *Te Deum* a été chanté à Saint-Jean de Latran par la maîtrise de la basilique, sous la direction du maëstro Capocci.

La bibliothèque vaticane s'est associée à la commémoration de saint Grégoire le Grand en exposant dans des vitrines une admirable collection de ses manuscrits liturgiques. Enfin le Saint-Père a tenu à recevoir les membres du congrès grégorien qui vient de se tenir à Rome. Il a prononcé une brève et chaleureuse allocution et il a tenu, en cette occasion, à donner une marque particulière au Révérendissime abbé dom Pothier, qui a été, comme on le sait, le grand initiateur des études grégoriennes, celui qui, par ses travaux, a rendu possible la grande réforme de la musique d'église que le Pape a commencée et qu'il continuera — avec une douce mais inlassable ténacité ; c'est l'avis de tous ceux qui ont approché Pie X et auxquels il a daigné confier sa pensée.

. . . .

Après avoir assisté aux séances du Congrès grégorien et à la grand'-messe grégorienne célébrée à Saint-Pierre par le Pape lui-même le lundi 11 avril, je n'ai point voulu quitter Rome sans avoir sollicité la bénédiction du Souverain Pontife pour l'œuvre de la *Schola cantorum* de Paris. Je demandai une audience, qui me fut accordée.

Comme la *Schola* n'a jamais cessé de se conformer dans son enseignement aux principes que Pie X posa naguère d'une façon éclatante dans son fameux *Motu proprio*, j'avais confiance que ma démarche ne

pouvait être mal accueillie par le Pape. Dès que je pénétrai dans la bibliothèque du Saint-Père, celui-ci m'accueillit avec un sourire de paternelle bonté où je vis tout de suite qu'il connaissait notre entreprise et savait nos efforts. Maintenant aucun cérémonial ne règle plus les audiences pontificales, et c'est sans aucun témoin que Pie X tient à recevoir ceux auxquels il accorde la faveur d'une entrevue.

Tout de suite le Saint-Père daigna m'entretenir de cette réforme de la musique d'église qui, comme on le sait, fait l'objet de ses constantes préoccupations,— réforme qu'il a longtemps méditée étant patriarche de Venise ; car, en 1893, Léon XIII ayant institué une grande enquête sur cette question des chants d'église, le cardinal Sarto lui avait adressé un long *votum* où se trouvaient déjà développées toutes les idées auxquelles, dans son *Motu proprio*, il a donné la sanction de son autorité pontificale.

— Je connais, dit Sa Sainteté, les difficultés que doit rencontrer cette réforme, je sais les résistances auxquelles elle doit se heurter ; ce n'est point l'œuvre d'un jour que de chasser de l'église les musiques de danse et d'opéra, de ramener les musiciens chrétiens à l'étude de l'art grégorien et de l'art polyphonique du seizième siècle, de restituer au chant liturgique sa pureté primitive. Il faut combattre de mauvaises traditions qui sont invétérées, lutter contre la routine du goût public. Vous êtes jeunes et ardents et souhaiteriez voir dès demain cette grande entreprise réalisée. Travaillez, mais sans hâte et sans colère contre les hommes ; mais surtout fiez-vous à la sagesse et à la vigilance du Saint-Siège. J'ai dit et publié ma pensée : soyez assurés que, pour qu'on obéisse à mes paroles, je saurai prendre toutes les mesures générales ou même particulières qui seront nécessaires. J'agirai *suaviter*...

Puis le Saint-Père reprit en souriant :

— ... mais aussi *fortiter*.

Le Pape me demanda ensuite si j'avais assisté à la messe de Saint-Pierre et quelle impression j'avais ressentie des chants grégoriens. Je lui dis respectueusement l'admiration que m'avait causée ce chœur grandiose entonnant la vieille cantilène romaine sous les voûtes de Saint-Pierre.

— J'ai ouï dire, reprit le Pape, que tout le monde n'avait pas été de votre avis.

Encouragé, je ne pus me tenir de raconter qu'une dame de la société romaine devant qui j'exprimais mon enthousiasme m'avait à ce propos traité de luthérien. Pie X sourit et voulut encore savoir mon avis sur l'ensemble de la cérémonie. Me rappelant les déplorables mélodies que les trompettes d'argent avaient exécutées à l'entrée du Pape et à l'élévation de la messe, j'osai :

— Il m'a semblé, Saint-Père, qu'il y avait une seule tache...

Avant que j'eusse achevé, le Pape s'écria :

— *Le trombe !* ah ! oui, *le trombe !* Le soir même j'ai avisé : elles joueront désormais d'autres motifs.

Le Pape revint encore sur les coutumes détestables qui règnent dans les maîtrises d'Italie et d'ailleurs.

— J'aime toutes les musiques, continua Sa Sainteté : j'aime Bach, les grands symphonistes, et même les chefs-d'œuvre de l'opéra ; mais je veux que l'opéra reste au théâtre : ces musiques-là sont admirables, mais ce n'est point leur place à l'église ; elles l'ont envahie peu à peu, — nous saurons bien les en exiler... Je me souviens qu'un jour, disant ma messe, au moment de la consécration j'entendis une voix qui chantait : *Mira, o Norma !...*

A ce moment le Saint-Père se leva, et, fouillant dans des papiers entassés sur son bureau, il en tira une coupure de journal ; il me la montra, faisant remarquer que ce journal venait du Canada. C'était une liste des œuvres musicales exécutées dans les diverses églises de Montréal le jour de Pâques. On y voyait des pièces pour orchestre, des messes en tous les tons, avec soli de ténor.

Soulignant du doigt chacun de ces programmes, Pie X eut un sourire ironique et ajouta :

— Est-ce que l'on exécute à Paris de semblable musique ?

Je me contentai de répondre :

— Hélas ! Saint-Père, hélas !

— Continuez donc votre œuvre, reprit le Saint-Père en se levant. Je vous promets que votre école recevra bientôt un témoignage public de l'intérêt que nous portons à ses efforts. Vous verrez que peu à peu tout le monde viendra à vous.

Je m'agenouillai pour recevoir la bénédiction pontificale, et j'emportai la conviction ferme et profonde que rien au monde ne fera dévier Pie X de la route qu'il s'est tracée.

Pourtant, il ne faut pas se le dissimuler, cette réforme ne s'accomplira pas sans difficultés ni sans résistances. Le peuple s'est déshabitué de toute participation à la liturgie, et l'introduction dans le chant sacré des solistes, de l'orchestre, des chœurs séparés, a fait oublier au clergé la méthode grégorienne. On s'est accoutumé à faire appel au concours d'artistes qui ont transformé les chants religieux en une sorte d'exécution théâtrale et, aussi bien à Paris qu'à Rome, bien des gens vont à l'église comme ils iraient au théâtre.

Ici même, à Rome, malgré les ordres du Saint-Père, il s'est trouvé des églises où l'on a tenté d'éluder la réforme. Songez à ce que cela pourra être ailleurs ! On ne se privera pas sans regret de ces compositions musicales, prétendues sacrées, avec agrément de cavatines, de duos et de soli, qu'on avait introduites dans les églises. On se fera mal à l'idée de ne plus pouvoir exécuter, même aux cérémonies pour ainsi dire particulières, comme un office mortuaire ou une messe de mariage, le *Pie Jesu* de Stradella, le *Requiem* de Mozart ou l'*Ave Maria* de Gounod. On redoutera de voir diminuer la foule qu'attirait la musique profane. Cela se produit en ce moment dans les églises romaines, cela pourra se produire, au moins dans les premiers temps, à Paris.

Mais quand la réforme sera accomplie ; quand les Commissions qui vont être nommées en France, en Allemagne, en Espagne, etc., auront fonctionné pendant un certain temps ; quand les écoles instituées auront

formé un nombre suffisant de choristes capables d'exécuter la musique sacrée; quand, enfin, les musiciens qui sont déjà à la besogne auront fourni les compositions destinées à remplacer celles qui seront proscrites, le public comprendra, j'en suis persuadé, que Pie X a eu raison d'entreprendre cette grande œuvre et d'y persévérer jusqu'au bout. Et je m'honorerai d'avoir contribué dans la mesure de mes moyens, avec la *Schola cantorum*, à la restitution de cette musique grégorienne qui va redevenir celle de toute l'Église catholique.

CHARLES BORDES.





APRÈS LE CONGRÈS

LE « MOTU PROPRIO » SUR L'ÉDITION VATICANE DES LIVRES LITURGIQUES CONTENANT LES MÉLODIES GRÉGORIENNES

Comme Sa Sainteté l'avait fait déclarer au Congrès par Mgr Foucault, Elle s'est aussitôt occupée de compléter la Commission déjà nommée, et d'en définir les attributions.

Les détails ont été réglés par un nouvel acte pontifical, en date du 25 avril, qui a été notifié par Pie X lui-même, le 30 avril, aux membres de la Commission présents à Rome. Les consulteurs et correspondants étrangers en ont été avisés par les soins de l'Ém. Cardinal Tripepi, propréfet de la S. C. des Rites.

La « Commission Pontificale pour l'Édition Vaticane des livres liturgiques grégoriens » est chargée de préparer la publication desdits livres, qui jouiront des mêmes privilèges canoniques que le Pontifical, le Missel, le Bréviaire, c'est-à-dire qu'à dater de leur publication, toutes les églises latines qui suivent le rite romain devront, dans un certain délai, s'y conformer pour le chant des offices.

En raison des services rendus à la cause grégorienne par les Bénédictins français, c'est à eux qu'est confié le soin de l'établissement des textes, d'après les plus anciens et les meilleurs manuscrits. Les autres membres de la Commission, suivant leur compétence particulière, seront chargés de divers travaux de préparation ou de revision, de manière que chaque point discuté de la restauration grégorienne reçoive la solution la plus scientifique et la plus rationnelle, et qu'ainsi les nouveaux livres soient absolument inattaquables.

Voici le texte de ce nouveau *Motu proprio :*

PIE X, PAPE.

Par Notre *Motu proprio* du 22 novembre 1903 et par le décret subséquent publié selon Notre ordre, par la Congrégation des Rites sacrés, le 8 janvier 1904, Nous avons restitué à l'Église romaine son antique chant grégorien, ce chant qu'elle a hérité des Pères,

qu'elle a jalousement conservé dans ses livres liturgiques et que les études les plus récentes ont très heureusement ramené à sa pureté primitive. Cependant, pour achever, comme il convient, l'œuvre commencée et pour fournir à Notre Église romaine et à toutes les Églises de ce rite le texte commun des mélodies liturgiques grégoriennes, Nous avons décider d'entreprendre avec les caractères de notre Typographie Vaticane la publication des livres liturgiques contenant le chant de la sainte Église romaine, rétabli par Nous.

Et afin que tout s'exécute avec la pleine intelligence de tous ceux qui sont ou qui seront appelés par Nous à fournir le tribut de leurs études à une œuvre si importante et que le travail s'accomplisse avec la diligence et l'ardeur requises, Nous établissons les règles suivantes :

a) Les mélodies de l'Église, dites grégoriennes, seront rétablies dans leur intégrité et dans leur pureté, conformément aux manuscrits les plus anciens, mais aussi en tenant particulièrement compte de la légitime tradition, contenue au cours des siècles dans les manuscrits, et de l'usage pratique de la liturgie actuelle.

b) Guidé par Notre spéciale prédilection envers l'Ordre de Saint-Benoît et reconnaissant la part qui revient aux moines Bénédictins dans la restauration des véritables mélodies de l'Église romaine, particulièrement ceux de la Congrégation de France et du monastère de Solesmes, Nous voulons que, pour cette édition, la rédaction des parties qui contiennent le chant soit spécialement confiée aux moines de la Congrégation de France et au monastère de Solesmes.

c) Les travaux ainsi préparés seront soumis à l'examen et à la revision de la Commission romaine spéciale, récemment instituée par Nous dans ce but. Elle est tenue au secret juré pour tout ce qui concerne la compilation des textes et l'impression en cours ; l'obligation s'étendra aux autres personnes qui, ne faisant point partie de la Commission, seront appelées à participer à ses travaux. En outre, la Commission devra, dans son examen, procéder avec la plus grande diligence, ne permettant pas que nulle publication ait lieu sans qu'on en puisse donner une raison convenable et suffisante. Dans les cas douteux, on demandera l'avis de personnes choisies en dehors des commissaires et des rédacteurs et reconnues habiles dans ce genre d'études et capables de rendre un jugement

autorisé. Si dans la revision des mélodies se rencontrent des difficultés au sujet du texte liturgique, la Commission devra consulter l'autre Commission historique liturgique, précédemment établie près de la Congrégation des Rites, de sorte que toutes deux procèdent d'accord dans les parties des livres qui forment pour toutes les deux l'objet de leur commun travail.

d) L'approbation que recevront de Nous et de la Congrégation des Rites les livres de chants ainsi composés et publiés sera telle que personne n'aura plus le droit d'approuver des livres liturgiques qui, même dans les parties consacrées au chant, ou bien ne seraient pas absolument conformes à l'édition publiée, sous nos auspices, par la Typographie Vaticane, ou, du moins, d'après la Commission, contiendraient des variantes provenant de l'autorité d'autres bons manuscrits grégoriens.

e) La propriété littéraire de l'édition vaticane est réservée au Saint-Siége. Aux éditeurs et aux imprimeurs de toutes nations qui en feront la demande et qui, sous des conditions déterminées, offriront de réelles garanties de la bonne exécution du travail, Nous accorderons le droit de la reproduire librement, comme il leur plaira le mieux, d'en faire des extraits et d'en répandre partout les exemplaires.

De la sorte, avec l'aide de Dieu, Nous avons confiance de pouvoir rendre à l'Église l'unité de son chant traditionnel, comme le veulent la science, l'histoire, l'art et la dignité du culte liturgique, du moins dans la mesure des études actuelles et en Nous réservant ainsi qu'à Nos successeurs la faculté de prendre d'autres dispositions.

Donné à Rome, près Saint-Pierre, le 25 avril 1904, fête de saint Marc l'Évangéliste, la première année de Notre Pontificat.

PIE X, PAPE.

La Commission pontificale pour l'édition vaticane des livres de chant liturgique grégorien est ainsi composée :

MEMBRES DE LA COMMISSION

Le R[me] dom Joseph Pothier, O. S. B., abbé de Saint-Wandrille, *Président*
Mons. Carlo Respighi, cérémoniaire pontifical.
Mons. Lorenzo Perosi, directeur de la Chapelle Sixtine.
R. Don Antonio Rella.
R. P. dom André Mocquereau, O. S. B., prieur de Solesmes.

R. P. dom Lorenzo Janssens, O. S. B., recteur de Saint-Anselme.
R. P. Angelo de Santi, S. J.
Le baron Rodolphe Kanzler, de Rome.
Le docteur Peter Wagner, de Fribourg (Suisse).
Le professeur H.-G. Worth, de Londres.

CONSULTEURS DE LA COMMISSION

R. D. Raffaello Baralli, de Lucques.
L'abbé Perriot, de Langres.
L'abbé Alexandre Grospellier, de Grenoble.
L'abbé René Moissenet, de Dijon.
R. Normann Holly, de New-York.
R. P. dom Ambrogio Amelli, O. S. B., prieur du Mont-Cassin.
R. P. dom Ugo Gaïsser, O. S. B., du collège grec de Rome.
R. P. dom Michel Horn, O. S. B., du monastère de Seckau.
R. P. dom Raffaele Molitor, O. S. B., du monastère de Beuron.
Le professeur Amédée Gastoué, de la *Schola Cantorum* de Paris.

Ce nouvel acte est la victorieuse réponse de la science et de l'autorité tout ensemble aux misérables détracteurs de la grande école bénédictine. Alors que Rome n'avait encore rien dit, on nous a assez souvent jeté à la face un « *Roma locuta est* » quelconque, pour qu'aujourd'hui nous ayons le droit de nous prévaloir hautement d'un « Roma locuta est » précis et formel.

Le bel ensemble que présente la Commission pontificale dans ses membres et ses consulteurs nous permet les plus justes espérances relativement au travail qu'elle doit réaliser. La science critique y trouve une large représentation, qui saura empêcher les erreurs de méthode, si fréquentes dans les travaux de cette nature ; mais les Bénédictins de France et spécialement ceux de Solesmes sont à la tête de l'œuvre et nous les avons vus à l'œuvre.

Le côté scientifique pur semble donc parfaitement assuré.

La *Schola cantorum* a le droit de se réjouir de l'honneur qu'elle reçoit dans la personne de M. Amédée Gastoué, notre collaborateur et notre ami, nommé consulteur pour la France. Ainsi la tâche désintéressée et artistique à laquelle nous nous sommes voués reçoit la récompense la plus haute que nous ayons jamais appelée de nos vœux : la diffusion de nos idées et leur consécration par l'autorité du Saint-Père.

De plus, en réponse à l'acte de soumission signé de MM. Vincent d'Indy, A. Guilmant, Charles Bordes, abbé Perruchot, A. Gastoué et Pierre Aubry, par lequel la *Schola cantorum* déclarait adhérer au *Motu proprio* du 22 novembre 1903, notre vénéré maître A. Guilmant a reçu la lettre suivante :

REVERENDISSIME DOMINE,

Litteras quas Parisiensis Scholae Cantorum sodales communi officio dare voluerunt, effusae oblectationis signis Summus Pontifex accepit. Ex iis enim magnum gaudium compertum habuit, quo ipsi affecti sunt quum pontificium

Decretum de cantu gregoriano instaurando nuper editum est, simulque alacre eorum studium perspexit, quo se normas eodem decreto sancitas tuituros esse promittunt. Dum itaque Beatissimus Pater hac de re vehementer gratulatur, exinde laetiora in dies auspicia sumit fore ut, vestra bene conspirantium voluntatum constantia optatum finem consilia sua de sacrorum concentuum dignitate servanda, quantocius assequantur. Interea vero singularis benevolentiae testimonio et susceptorum laborum incitamento, Benedictionem Apostolicam et tibi et sodalibus omnibus amantissime impertitur.

Hanc propitiam occasionem ego libenter nanciscor ut studiosi animi mei sensus aperiam, quibus sum,

Tibi,

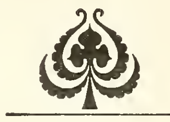
Romae, 16 *Martii* 1904.

Addictissimus

(signé :) R. Card. MERRY DEL VAL.

La bénédiction du Saint-Père est donc sur la maison et sur l'œuvre de la *Schola*. Une telle unité dans l'effort, un si puissant secours dans l'action nous permettent d'entrevoir le moment où nous saurons venir à bout de la routine et de l'ignorance des uns, de l'hostilité des autres, au nom d'un art plus pur et d'une beauté plus vraie.

La Tribune de Saint-Gervais.





LE DERNIER MOT

Bref de S. S. Pie X à dom Delatte, Abbé de Solesmes

Le présent numéro de la *Tribune* allait être mis sous presse quand nous reçûmes avis que le R^me^ Abbé de Solesmes, dom Paul Delatte, venait d'être honoré d'une façon toute particulière par un bref du Souverain Pontife, dont les amis de Solesmes et du chant grégorien saisiront sans peine l'exceptionnelle importance.

DILECTO FILIO

PAULO DELATTE O. S. B.

Congregationis Gallicae antistiti, Abbati Solesmensi.

PIUS PP. X.

Dilecte Fili, Salutem et Apostolicam benedictionem.

Ex quo tempore, praeclarae vir memoriae, Prosper Guéranger, primus decessor tuus, quum sese ad sacrae liturgiae scientiam totum contulisset, vestra studio suo excitavit inflammavitque studia, nobilitatum nemo ignorat coenobii Solesmensis nomen, maxime ob datam sollertissime operam redintegrandae in Gregorianis concentibus veteri disciplinae. Huiusmodi inceptum, laboriosum aeque ac frugiferum, vobis urgentibus non defuere ab Apostolica Sede, nec sane poterant, testimonia laudis. Illud enim plus semel Leo XIII, fel. rec., nominatim anno MDCCCCI scriptis ad te litteris probavit : proxime autem mense Februario editos vestris curis rituales de cantu libros sacrum Consilium ritibus praepositum et ratos habuit et, late iam usu receptos, libenter agnovit. Nos vero, qui mature officii Nostri duxerimus esse, hoc aggredi ex auctoritate opus, id est Gregorianos modos ad rationem restituere antiquitus traditam, permagni vestros in hoc genere labores facere, saepe alias professi, novissime ostendimus. Namque in sollemnibus caeremoniis, quibus ad Magni Gregorii cineres saecularem eius natalem celebravimus, quum vellemus instaurandi cantus Gregoriani tanquam consecrare initia, ipsos Solesmenses concentus adhiberi ad exemplum iussimus. Nunc autem peculiaris Nobis est causa cur, praeter hanc tantam in vobis sollertiam, deditissimum Romano Pontifici

animum dilaudemus. Etenim cogitantibus Nobis vaticanam decernere liturgicorum concentuum editionem, quae auspiciis adornata Nostris ubique usurpanda foret, ac vestram in hoc propositum navitatem advocantibus, periucundae a te, dilecte fili, allatae sunt mense Martio litterae, quae vos non modo promptos paratosque nuntiarent esse ad elaborandum in re, qua cuperemus, sed eiusdem rei gratia, velle admodum, vulgatos iam vestrarum vigiliarum fructus Nobis concedere. Facile enimvero est intelligere, quanto vobis steterit, istud amoris et obsequii praebere specimen, quamque gratum propterea Nobis acciderit. Itaque, quo meritam pro singulari officio referremus gratiam, quum subinde authenticam, quam dicimus, editionem delectis viris curandam Motu proprio commisimus, simul Congregationis istius, cui praesides, potissimeque familiae Solesmensis has voluimus esse partes, universam quae extet, veterum de hac re monumentorum segetem more institutoque suo explorare, indeque elaboratam digestamque editionis huius materiam ministrare iis, quos designavimus, probandam. De quo mandato vobis munere, operoso quidem at perhonorifico, tametsi iam acceperas, libentes Nos ipsi te facimus, dilecte fili, certiorem, ad quem curae summa, ut illud sodales exequantur tui, pertinet. Novimus, quantopere Apostolicam Sedem Ecclesiamque diligas, divini cultus decori studeas, sancta monasticae vitae instituta custodias. Harum porro exercitatio virtutum, sicut dedit vobis usque adhuc, ita dabit de reliquo felicem doctorum laborum exitum : siquidem non inepte cadit in vos alumnos quod de Patre legifero Gregorius praedicavit : *nullo modo aliter potuit docere quam vixit.* Ceterum vobis, ad rem perficiendam concreditam, confidimus fore ut opportuna abunde suppetant studiorum adiumenta, maximeque vetustos codices conquirentibus ne quid obstet : non defutura, quod caput est, divina quae enixe precamur auxilia, certum habemus. Quorum auspicem, itemque benevolentiae Nostrae singularis testem, tibi, dilecte fili, tuisque sodalibus Apostolicam Benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die XXII Maii, festo Pentecostes, an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

A NOTRE CHER FILS PAUL DELATTE

PRÉSIDENT DE LA CONGRÉGATION BÉNÉDICTINE DE FRANCE, ABBÉ DE SOLESMES.

PIE X PAPE.

Cher fils, salut et bénédiction apostolique.

Dès que le premier Abbé de Solesmes, votre prédécesseur, Prosper Guéranger, d'illustre mémoire, se fut donné tout entier à l'étude de la sainte liturgie et eut ainsi par ses propres travaux guidé et encouragé les vôtres, le monastère de Solesmes devint dès lors célèbre, en particulier à raison des savantes recherches qu'il consacrait à la restitution des mélodies grégoriennes.

A une entreprise de cette nature, persévérante, ardue autant que féconde, le

Saint-Siège ne pouvait refuser ses éloges : et de fait, ils ne vous ont pas manqué. A plusieurs reprises, le Souverain Pontife Léon XIII, d'heureuse mémoire, et en particulier dans sa lettre de mai 1901, voulut donner des éloges à vos travaux, et plus récemment, en février dernier, la Sacrée Congrégation des Rites donnait son approbation aux livres de chant édités par vous et applaudissait à leur diffusion. Pour Nous enfin, qui dès la première heure avons estimé qu'il était de Notre devoir d'employer Notre autorité à restituer au chant grégorien son antique teneur, Nous avons grandement estimé vos travaux, Nous l'avons dit, Nous l'avons témoigné récemment encore.

En effet, au cours de cette fonction solennelle du centenaire célébré au tombeau de saint Grégoire le Grand, afin de consacrer en quelque sorte les débuts de la restauration du chant grégorien, Nous avons voulu, à titre d'exemple, qu'il fût fait usage des livres de Solesmes.

Mais aujourd'hui ce n'est plus seulement le patient labeur de cette recherche que Nous voulons bénir, c'est bien plus encore votre dévouement absolu au Souverain Pontife. A l'heure même où Nous prenions la résolution de donner des livres de chant liturgique une édition vaticane, revêtue de Notre garantie et destinée à l'usage de toute l'Eglise, et en réponse à l'appel que Nous adressions dans ce dessein à votre concours empressé, votre lettre du mois de mars Nous a rempli de joie. Elle Nous témoignait en effet que, non content de vous tenir entièrement à Notre disposition pour préparer l'œuvre que Nous avions à cœur, vous vouliez encore, pour achever ce dessein, remettre en Nos mains tous les résultats, antérieurement publiés, de vos travaux.

Il est aisé de comprendre ce que représentait pour vous cet affectueux abandon et aussi quelle joie il Nous a apportée. Aussi, afin de reconnaître dignement une telle générosité, après avoir remis par Notre Motu proprio la revision de Notre édition authentique à un comité d'hommes choisis par Nous, Nous avons voulu aussi que fût confié à la Congrégation, dont vous êtes le chef, et en particulier à la famille monastique de Solesmes, le soin de recueillir, avec la méthode que vous avez suivie jusqu'ici, les richesses des documents anciens, afin d'en préparer et d'en composer une édition qui sera soumise à l'approbation de ceux que Nous avons désignés à cet effet. Vous n'avez pu ignorer que cette charge, avec son honneur et avec sa responsabilité, vous était remise ; mais c'est avec joie, cher fils, que Nous vous en donnons l'assurance personnelle, puisque c'est à vous qu'il appartient d'en diriger et d'en assurer l'exécution par vos religieux. Nous savons votre amour de l'Église et du Saint-Siège, votre zèle pour la beauté du culte divin, votre fidélité aux saintes prescriptions de la vie monastique. C'est la pratique de ces vertus, qui jusqu'à l'heure présente a valu le succès à vos savantes recherches ; c'est elle qui les couronnera. A vous, les fils de saint Benoît, s'applique bien la parole de saint Grégoire sur votre Père : « Sa doctrine ne pouvait qu'être conforme à sa vie. »

Au reste, pour mener à bonne fin l'œuvre qui vous est confiée, Nous espérons que toutes facilités et tous secours seront accordés à vos études et que les bibliothèques se prêteront à vos recherches des anciens manuscrits. L'appui de Dieu, qui seul importe et que Nous demandons pour vous avec instance, vous fera moins défaut encore. C'est en gage de cet appui divin et en témoignage de Notre particulière bienveillance que, dans le Seigneur, Nous accordons très affectueusement à vous, cher fils, et à tous vos religieux la Bénédiction Apostolique.

Donné à Rome, près de Saint-Pierre, le 22e jour de mai, en la fête de la Pentecôte, en l'année 1904, de Notre Pontificat la première.

PIE X, PAPE.





La diatonisation du Chant grégorien par la Portée musicale

Discours prononcé à Rome, le 7 avril 1904, au Congrès grégorien

Messieurs,

Le sujet sur lequel j'aimerais diriger votre attention, pour quelques instants, est l'un des plus intéressants des nombreux problèmes qui se présentent dans la science grégorienne.

Aussitôt que vous comparez un manuscrit écrit en notation guidonienne, comme on dit, avec un autre, écrit en neumes usuels, la question se pose si la portée musicale a pu rendre toutes les particularités mélodiques — je ne parle pas du rythme — du chant usuel. La question est capitale surtout pour la tradition du chant liturgique du moyen âge. Car notre connaissance du chant grégorien du moyen âge est condamnée, par des raisons que personne n'ignore dans cette assemblée, à s'appuyer surtout sur les documents diastématiques, au moins pour ce qui regarde le côté tonal de la mélodie.

Il est donc important de savoir si nous possédons vraiment dans les manuscrits écrits avec lignes le chant usuel des temps antérieurs.

D'abord, Messieurs, je vous prie de ne pas vous effrayer si je parvenais à prouver qu'il existe entre les deux sortes de documents des différences tonales. Je veux ajouter tout de suite que les changements apportés par l'introduction de la portée ne forment qu'une évolution logique, légitime, naturelle, du chant grégorien, une évolution que nous pouvons même appeler nécessaire et salutaire, car, sans elle, le chant n'aurait jamais été capable d'accompagner la piété chrétienne à travers les siècles jusqu'à nos jours. Du reste, ces changements n'ont altéré en rien l'essence du chant d'Église que les *codices* diastématiques nous offrent dans toute la pureté nécessaire.

Si j'avais le temps, je vous parlerais des *subductiones* ou *dièses* qui sont mentionnées au 10[e] chapitre du *Micrologue* de Guy d'Arezzo, et des

épisèmes du manuscrit de Montpellier, sur lesquelles, sans doute, nous pouvons attendre encore les explications des doctes directeurs de la *Paléographie musicale.* Ils nous renseigneront, nous l'espérons, sur l'usage qui est fait de quelques signes dans certains modes, et d'autres signes dans d'autres modes, et des conclusions importantes qui s'en dégagent pour les modes grégoriens.

Je me bornerai donc à quelques autres constatations.

La notation neumatique repose sur trois éléments graphiques différents : l'accent, le point et le crochet. Il est propre à l'accent d'indiquer une *direction* vers le haut ou le bas. Le point est capable d'indiquer la place exacte d'un ton musical, il est donc plus *précis*, plus *net*, comme signe de notation, que l'accent. Ces deux éléments principaux, l'accent et le point, composent en grande partie les phases de l'histoire neumatique, en sorte que, pour arriver de la cheironomie à la précision de la diastématie, il a fallu substituer à l'accent comme élément principal de notation le point ; au moins toute la notation diastématique marque une évolution vers le point, qui, surtout dans les pays latins, est resté pendant tout le moyen âge la base de la notation carrée.

Le troisième élément qu'il faut bien distinguer des autres, c'est le crochet, la ligne courbée. Sa forme extérieure est encore plus indécise que celle de l'accent ; elle n'indique ni une direction, ni une place fixe, mais un mouvement ornemental et souple qui s'ajoute à un accent ou à un point et qui par conséquent ne se voit que très rarement seul sur une syllabe.

Le crochet, petit demi-cercle ouvert à gauche, a donné naissance aux signes liquescents, semi-vocaux, à l'*apostropha*, à la *bistropha* et à la *tristropha*. Ouvert à droite, il a fourni le *pes quassus* et le *quilisma*. Ouvert en bas, nous le trouvons dans le *salicus ;* ouvert en haut, il s'est combiné avec la *virga* pour former le *franculus* et avec un point le *pressus*. Seul le trigon, aussi lui un neume d'ornement, n'entre pas dans cette catégorie, au moins pour sa forme extérieure. Mais il appartient à ce groupe par sa signification.

Il serait bien superflu de vous expliquer ici la nature des signes liquescents. Le Père Schubiger et surtout le 2e volume de la *Paléographie musicale* ont résolu toutes les questions relatives à ces signes. Mais les autres signes réclament un peu notre attention.

Le *strophicus* d'abord, l'*apostropha* aussi bien que la *bistropha* et la *tristropha* des *codices* usuels sont transcrits dans les premiers manuscrits diastématiques de deux façons différentes. Au temps de la notation usuelle, ces neumes contenaient un intervalle très petit, qui, en tout cas, ne surpassait pas le demi-ton. Quand il s'agissait de tons qui avaient au-dessous d'eux un demi-ton diatonique, on a traduit très souvent la *bistropha* par un *podatus* : *mi-fa*, *si-do*, et la *tristropha* par un *porrectus fa-mi-fa*, *do-si-do*. Pour cela il y a des exemples très nombreux dans les manuscrits diastématiques jusqu'à la fin du moyen âge. J'ai eu en mains, par exemple, un Graduel du XVIe siècle, qui écrit encore la *tristropha* à la fin de la formule psalmodique de l'introït du premier ton

tantôt *fa-fa-fa*, comme véritable *tristropha*, tantôt *fa-mi-fa*, comme un porrectus.

Dans les autres cas, c'est-à-dire quand la *bistropha* et la *tristropha* ne tombaient pas sur un degré de l'échelle ayant sous lui un demi-ton diatonique, on a choisi une autre manière de traduction. Il est vrai que pour la *tristropha* le cas est extrêmement rare ; je ne vous signale que la *tristropha* dans le ℣. de l'alléluia *Deus judex* qui est placée sur le *sol*. En beaucoup de livres cette *tristropha* est transcrite dans sa forme primitive ; mais dans d'autres elle ne se trouve pas, et, pour l'éviter, on est allé jusqu'à une modification de la mélodie. La raison ne peut en être que la difficulté qu'il y avait de noter sur les quatre lignes l'exécution exacte de ce neume. A cet endroit, on doit avoir chanté primitivement *fa dièse* ou un ton entre le *fa* dièse et le *sol* au milieu de la *tristropha*.

Pour la *bistropha*, les cas sont très nombreux, surtout quand on y comprend la *flexa strophica*, la *clivis* avec l'*apostropha*. Ici les notateurs diastématiques ont traduit le premier ton de la *bistropha* et le dernier ton de la *flexa*, quand le ton inférieur était un demi-ton, très souvent comme *mi-fa*, *si-do*. Dans l'autre éventualité, on se contenta de répéter pour l'*apostropha* le ton final de la *flexa*. Evidemment parce que la portée ne donnait pas la possibilité de noter un demi-ton au-dessous, par exemple le *ré*, le *sol*, le *la*. Mais on doit l'avoir exécuté encore longtemps. Cette loi de transcription est si importante que, dans beaucoup de manuscrits, par exemple, celui de Montpellier, nous trouvons un échange perpétuel entre la *flexa strophica* et le *porrectus*. Si je ne me trompe, quelques-uns des changements apportés dans les dernières éditions de Solesmes sont dus à cette manière de traduire.

Je veux parler ensuite du *salicus*. Ce neume curieux est traduit par les notateurs diastématiques ou comme un *scandicus*, c'est-à-dire que le crochet au milieu a été remplacé pour un ton ordinaire, ou par une *bistropha*, même par une *tristropha*, ou par un *podatus* simple. L'étude comparative des documents nous révèle l'existence des mêmes particularités que j'ai signalées tout à l'heure. Quand le *salicus* se termine par *fa* ou *do*, on trouve presque toujours la transcription par la *bistropha*, ou *tristropha* ou par le *podatus mi-fa*, *si-do* ; toutes les trois interprétations revenant un peu à la même chose. Mais quand le troisième ton du *salicus* est le *ré*, le *sol*, ou le *la*, il est remplacé toujours par le simple *scandicus*. Il ne peut y avoir de doute sur la signification de ce procédé. Le deuxième et le troisième ton se trouvant toujours très voisins, il est évident que l'impossibilité de marquer le demi-ton sous le *ré*, le *sol*, le *la*, a été la raison de transcrire ici un simple *scandicus*.

La présence du demi-ton dans le *salicus* en général est rendue absolument certaine par le nom que lui donne un tableau des neumes qui a échappé jusqu'à aujourd'hui aux recherches des neumistes ; un manuscrit du XII[e] siècle dans la bibliothèque de la cathédrale de Trèves nomme le *salicus* : *virga semitonius*, c'est-à-dire *virga* précédée d'un demi-ton. Le nom serait impossible si le *salicus* n'impliquait pas comme

tel et dans son essence un demi-ton, par conséquent toujours et dans tous les cas, même là où, dans les transcriptions diastématiques, ce demi-ton a disparu.

Pour le *trigon*, la *Paléographie musicale* a déjà observé le même fait. Il est interprété dans les manuscrits sur lignes par une *bistropha flexa* ou par un *torculus* ordinaire. Beaucoup de manuscrits, par exemple les français et les anglais, placent les deux premiers points sur la même hauteur, tandis que les *codices* de Saint-Gall forment toujours une sorte de triangle, plaçant le premier point en dessous du second. Les deux premiers points du trigon, qui contiennent le demi-ton ou un intervalle encore plus petit, sont traduits par un, deux tons ascendants seulement, dans la forme *mi-fa*, ou *si-do* ; dans tous les autres cas les notateurs ont écrit la *bistropha la-la*, *ré-ré*, *sol-sol*, *mi-mi*. Les demi-tons qui se cachent sous ces figures sont *sol* ♯, *do* ♯, *fa* ♯ et *ré* ♯, alors tous les demi-tons possibles.

En dernier lieu je nomme le *franculus* et son dérivé, le *pressus* ; le *franculus* a vite disparu des manuscrits latins ; par contre, il s'est longtemps conservé dans les manuscrits allemands. Il signifiait un tout petit intervalle montant, jamais plus grand que le demi-ton. Il nous sert, entre autres, pour établir que la teneur du 8e ton a été, comme celle du 3e, d'abord le *si*, et non pas le *do*.

Aussi le *pressus major*, qui à gauche au milieu de la *virga*, a un tout petit trait, pour le distinguer du *pressus minor*, contenait d'abord un tout petit intervalle qui jamais n'excédait le demi-ton, mais est remplacé presque toujours par un ton identique au deuxième du signe. Cela ressort également d'une comparaison des premiers manuscrits diastématiques avec les usuels.

Pour ne pas abuser de votre patience, je m'abstiens d'entrer dans des détails plus développés. Veuillez me permettre cependant d'ajouter que je traiterai toutes ces questions, avec preuves à l'appui, dans un livre sur les neumes qui est sous presse, et qui paraîtra encore cette année.

Il me semble, pour résumer ces indications malheureusement trop courtes, qu'on ne peut pas nier l'existence du chromatisme, comme on dirait aujourd'hui, dans le chant grégorien usuel. Il a fait usage d'un très grand nombre de petits intervalles qui n'existaient pas dans l'échelle théorique que les maîtres, depuis le IXe siècle, adoptèrent des auteurs grecs ou latins.

Dès lors la gamme diatonique est entrée en combat avec la tonalité grégorienne, plus riche, qui permettait de nombreux écarts des tons diatoniques. Ce combat a duré plusieurs siècles ; et il a fini par l'adoption de la portée musicale, qui, construite tout diatoniquement, n'a pas donné aux notateurs les moyens d'exprimer les finesses de la tonalité primitive.

On s'est arrangé aussi bien que possible ; la présence du *si* ♭ à côté du *si* ♮ dans le système de l'échelle enseignée dans les écoles, a permis cependant de conserver toute une classe de demi-tons qui, sans la

transposition — car c'est elle dont on doit faire usage — aurait complètement disparu, comme l'ont fait tant d'autres.

Mais enfin, jamais les demi-tons, dont je me suis efforcé de prouver l'existence, n'altèrent le caractère essentiellement diatonique du chant grégorien. L'œuvre musicale de l'Église repose dans toute sa structure sur la gamme naturelle ; si de temps à autre on peut constater un petit écart de cette échelle, ce ne sont que des couleurs intéressantes qui n'altèrent en rien le dessin de la mélodie. On peut, archéologiquement, regretter leur perte ; mais cette perte était nécessaire esthétiquement. Car le chant d'église a été épuré ainsi de quelques superfluités orientales et assimilé à la manière de l'Occident, il a été latinisé. Ce procédé, du reste, caractérise tous les emprunts que l'Église latine a faits à l'Orient ; elle les a transformés et ainsi elle leur a garanti l'avenir. Sans la diatonisation, le chant grégorien n'aurait guère pu rendre les services immenses qu'il a prodigués à l'humanité et à l'art chrétien. Dans l'évolution du chant grégorien vers le diatonisme absolu, je ne vois donc rien d'autre qu'une preuve manifeste des soins jaloux avec lesquels la Providence ou le génie de l'art chrétien a veillé sur l'art musical de l'Église.

Dr Peter Wagner.





Prose des SS. Apôtres Pierre et Paul

I. La seule règle suivie au point de vue de l'accent, c'est que la pénultième est accentuée. — Les autres syllabes sont comptées numériquement, et non pas *toniquement* évaluées.

II. La mélodie a son accentuation propre, indépendante de l'accentuation du texte, qui s'y accommode comme elle peut, c'est-à-dire plus ou moins bien. La mélodie vaut donc par elle-même, indépendamment du texte, et paraît même avoir été composée avant le texte, en tout cas sans aucune préoccupation du texte.

1re Strophe

	Eccle-	si-am	+ ves-tris	= 6
Doctri-	nis il-	lu-mi-	+ natam	= 8
	Per cir-	culum	+ terræ	= 6
Preca-	tus ad-	juvet	+ vester.	= 8

2e Strophe

Les vers impairs sont anacrousiques :

Nam	Do-mi-	nus, Pe-	tre, cæ-	+ lo-rum	8
	Ti-bi	cla-ves	do-no	+ de-dit	
Ar	mi-ge-	rum, Ben-	ja-min,	+ Christus	
	Te scit	su-um	vas e-	+ lectum.	

3e Strophe

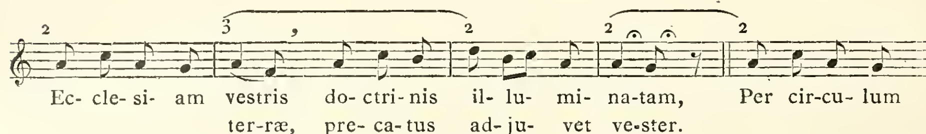
Elle me paraît bien fautive, et devrait, à mon sens, être rétablie comme suit :

	Mare	planta	+ te,	Trimètre catalectique.
Petre,	Christus	concul-	+ care	
Tu-æ	de-dit	cari-	+ ta-ti	
	Tui	corpo-	+ ris	id.
Umbram	infir-	mis de-	+ bili-	
busque	dedit	medi-	+ cinam	

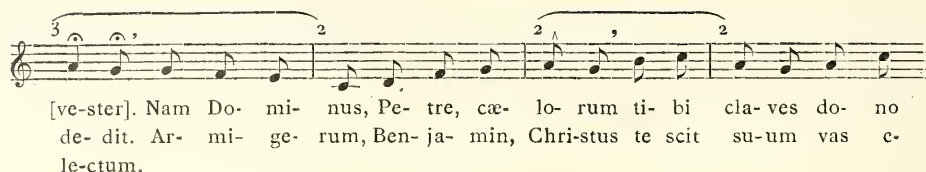
Comme premier vers, je préférerais écrire *Mare pedibus*, car il me semble que le pronom *te* fait double emploi avec le pronom *tuæ* (caritati).

Si du texte nous passons à la musique, nous verrons qu'elle a son rythme propre, indépendant de l'accent grammatical des paroles. Cette mélodie est bien régie par l'accent, c'est vrai, — mais par le seul accent musical ou rythmique.
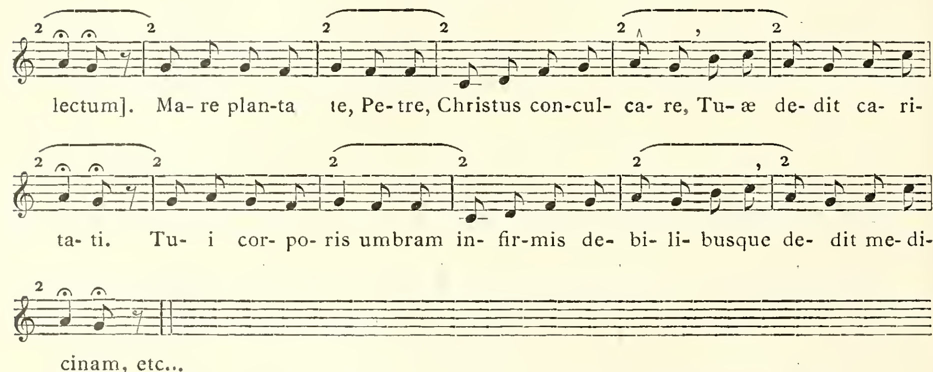
1re STROPHE



2e STROPHE



3e STROPHE



S. G. Mgr Foucault,
Ev. de Saint-Dié.





La chanson de “ Bele Aelis ”

par le trouvère Baude de la Quarière

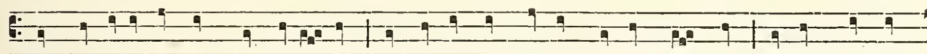
Bartsch a publié dans son recueil de *Romances et pastourelles* (I, 71) la pièce qui suit, de sens obscur et de structure singulière. M. Bédier propose, dans un travail qui doit bientôt paraître, une interprétation originale de cette chanson : il l'éclaircit en en répartissant les paroles entre les personnages supposés d'une scène de ballerie. D'autre part, un jeune philologue allemand, M. Rudolf Meyer, explique les irrégularités strophiques de cette pièce en démontrant que les passages qui rompent la symétrie normale des strophes dans les pièces lyriques, sont des refrains intercalés.

Nous publions ci-dessous le texte musical de cette chanson, en nous servant du travail de M. Meyer dans la première partie (texte ancien). On remarquera que les refrains intercalés sont en italique. Dans la seconde partie (texte transcrit en notation moderne), nous suivons l'interprétation proposée par M. Bédier.

TEXTE MUSICAL

I

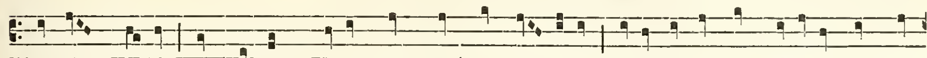
Texte du ms. Bibl. Nat. fr. 12615.



Main se leva la bien faite A-e- lis : Vos ne sa-ves que li lourse-gnols dit, Il dit c'amours



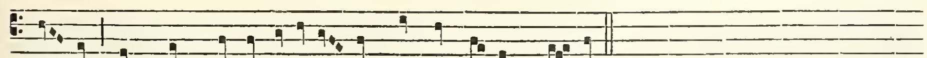
par faus amans pe-rist. Voir se dist li louse-gnols, Mais je di que cil est fols Qui d'amor



se veut partir. *Fine amours loiaus Est boene a maintenir. Loial amor ai trove-e, Ne m'en*



partira riens ne- e. Et pour couque j'ai bone amor Keudrai la vi-olete au jour Sour la



rai-me. *Bien doit quellir vi- o-le- te Qui par amours aime.*

II

Bel se para et plus bel se ves- ti : Vos aves bien le rousegnol o- ï, Se bien n'amés,

amors a-vés tra- ï. Mal ait ki le tra- ï- ra! Ki les dous maus sentira [Bien] li est guer-

re- do-né. *Nus ne sent les maus, s'il n'aime U s'il n'a amé. Je le sent, La dolour so-vent!*

Et pour çou que j'ai bien amé Amie ai a ma volen-té, Bele et join-te. *Amors ai a ma*

volenté, Si m'en tien coin-te.

III

Si prist de l'aigue en un doré ba-cin : Li rousegnols nos dit en son la- tin : Amant, amés,

joie avés a tous dis. Ki bien aime joie a- tent, Et ki d'amer se repent Ne poet joi-e re-

(b)

couvrer. *Ne vos re- pen-tés mi-e De loiaument amer. Dehait d'amer ne balera Et ki ne se*

renvoisera ! Tant me plaist li deduis d'amor C'oubliée en ai le dolour Et contrai- re.

Tant ai de joie a mon talent Que je n'en sai que fai-re.

IV

Ses oex lava et sa bouche et son vis : Buer fu cil nés ki est loiaus a-mis : Li rousegnols

l'en pramet para-dis. De ce sui liés et jo-ians C'ainc ne fui las ne restans De souffrir la dou-

ce do-lours. *Il pert bien a mon viaire Que j'aim par amors.* Vos ki d'amors vivés, Paradis vos a-tent Se Diu plaist, jou i serai mis, Car jamais plus loiaus amis Ne vivra. *Cascuns dit c'amours l'ocist, Mais je sui ki ga-ri- ra.*

V

Si s'en entra la bele en un gardin : Li rousegnols un sonet li a dit : Pucele, amés! joie a-vés et de- lit. La pucele bien l'entent Et molt de-bonairement Li respont et sans or-guel : *Sans amours ne sui je mi-e, Ce tesmoignent mi oel. Boen jour ait ki mon cuer a, N'est pas od moi.* Pleüst Dieu ki ainc ne menti Que li miens amis fust or ci A se jour ! *Se j'avoie u-ne nuit s'amour, Bien vauroie morir au jour !*

TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE

I

(♩.: M. 160)

Le Chœur : Main se le- va la bien faite A- e- lis. — *Elle* : Vous ne sa- vés que li lour- se- gnols dit ? Il dist c'a-mours par faus a- mans pe- rist.

Le Chœur : Voir se dist li lou- se- gnols, Mais je di que cil est fols Qui d'a- mor se veut par- tir. Fine a- mors lo- iaus Est boene a main- te- nir. Lo- ial a- mor ai tro- ve- e,

Ne m'en par- ti- ra riens né- e. — *Elle* : Et pour çou que

j'ai bone a- mor Keu- drai la vi- o- lete au jor

Plus lentement

Sour la rai- me. Bien doit quel- lir vi- o- le- te Qui

par a- mours ai- me.

II

Le Chœur : Bel se pa- ra et plus bel se ves- ti. *Lui* : Vos a- ves bien le rou-

segnol o- ï, Se bien n'a- més, a-mors a- vés tra- ï. *Le Chœur* : Mal ait

ki le tra-ï- ra ! Ki les dous maus sen- ti- ra. [Bien] li est guer-

re- do- ué. Nus ne sent les maus s'il n'ai- me, U s'il n'a a- mé.

Je le sent, La do- lour so- vent ! *Lui* : Et pour cou que j'ai bien a-

mé, A- mie ai a ma vo-len- té, Bele et join- te. A- mors ai a ma

vo- len- té, Si m'en tien coïn- te.

III

Le Chœur : Si prist de l'aigue en un do- ré ba- cin : *Elle* : Li rou- se-

gnols nos dit en son la- tin : « A- mant, a- més, joie a- vés a tous

dis ». *Le Chœur* : Ki bien ai- me joie a- tent, Et ki d'a- mer

se re- pent Ne poet joi- e re- cou- vrer. Ne vos re- pen- tés

mi- e De lo- iau ment a- mer. De- hait d'a- mer ne ba- le-

ra Et ki ne se ren- voi- se- ra ! *Elle* : Tant me plaist li de-

duis d'a - mor C'ou- bli- ee en ai la do- lor Et con-

trai- re. Tout ai de joie a mon ta lent Que je n'en

sai que fai- re.

IV

Le Chœur : La- va sa bouche et ses oex et son vis : *Lui :* Buer fu cil nés ki est

lo-iaus a- mis : Li rou- se- gnols l'en pra- met pa- ra- dis.

Le Chœur : De ce sui liés et jo- ians C'ainc ne fui las ne res- tans

De souf- frir la dou-ce do- lour. Il pert bien a mon vi- ai- re

Que j'aim par a- mors. Vos ki d'a- mors vi- vés, Pa- ra- dis vos a-

tent. *Lui :* Se Diu plaist, jou i se- rai mis, Car ja-mais plus lo- iaus a- mis Ne

vi-vra. Cascuns dit c'a- mours l'o- cist, Mais je sui ki ga- ri- ra.

V

(*Les deux danseurs rentrent dans la ronde et chantent avec le chœur.*)

Si s'en en- tra la bele en un gar- din : Li rou- se- gnols un so-

net li a dit : « Pu- cele, a- més ! joie a- vés et de- lit.

La pu- ce- le bien l'en- tent Et molt de- bo- nai- re- ment

Li res- pont et sans or- guel : Sans a- mours ne sui- je mi- e

Ce tes- moi- gnent mi oel. Bon jour ait ki mon cuer a,

N'est pas od moi ! » Ple- üst Dieu ki ainc ne men- ti Que li miens

a- mis fust or ci A se jour ! Si j'a- voie u- ne nuit s'a-

mour, Bien vau-roi- e mo- rir au jour !

Pierre Aubry.





La Musique byzantine chez les Slaves [1]

Excellences,
Mesdames,
Messieurs,

Héritière de la culture gréco-latine, Byzance domina longtemps, grâce à la supériorité de sa civilisation. Etonnés ou vaincus, vingt peuples barbares ont reçu d'elle le bienfait de la religion, le goût des sciences et des arts. S'il est vrai, suivant le mot de Kunik, que toute l'histoire russe n'est qu'un fragment, une page détachée des annales byzantines, je tiens pour ma part à rechercher ici quelle influence. Constantinople a exercée chez les nations slaves dans le domaine spécial de la musique sacrée. En réalité, il ne saurait être question d'une autre musique, car dans la civilisation byzantine tout revêt une forme, un caractère religieux, l'empereur lui-même va se considérant comme l'héritier chrétien du grand pontificat exercé par ses prédécesseurs sur le paganisme, et le chant des tropaires solennellement entonné à Sainte-Sophie l'accompagne avec pompe soit à la Chalcé, soit à l'hippodrome.

Les principaux monuments de l'art musical des Byzantins nous ont été conservés jusqu'à ce jour, grâce à leurs notations séméiographiques, notations singulières qui ne se réclament point, comme on l'a trop longtemps admis, des caractères démotiques égyptiens, mais uniquement des signes prosodiques grecs. Le chant est-il autre chose en effet qu'un langage, entre tous le plus noble, le plus sublime ?

La première notation byzantine, dite ekphonétique [2], n'exprime tout d'abord, par manière de synthèse, que le simple récitatif des Évangiles.

Cependant, sous l'influence des hymnographes et des mélodes, un grand perfectionnement ne tarde pas à s'opérer : sans rien perdre de sa forme et destination originales, la notation ekphonétique se dédouble, et revêt, dans les différentes confessions chrétiennes, un caractère purement analytique plus approprié à l'exacte transcription du chant.

1. Conférence donnée à l'occasion du cinquième anniversaire de la fondation de l'Institut archéologique russe de Constantinople, sous la haute présidence de S. Ex. M. Zinovief, ambassadeur de Russie.

2. Cf. *Byzant. Zeitschr.*, VIII, 1, p. 122-147.

Chez les Grecs en particulier, la notation ekphonétique donna naissance à deux systèmes analogues : la notation de Jérusalem ou *hagiopolite* (de la Ville sainte), également appelée *damascénienne*, du nom de son auteur présumé, le célèbre mélode saint Jean de Damas ; et la notation qu'ailleurs j'ai baptisée : *constantinopolitaine* [1].

Cette distinction nettement posée, il ne sera pas sans intérêt de savoir quelle a pu être, chez les nations slaves, la fortune diverse de ces deux séméiographies musicales.

Le grec resta durant les trois premiers siècles du christianisme la langue liturgique universelle ; il perdit successivement cette heureuse prérogative le jour où les saintes Écritures, ou du moins, les principales parties des deux Testaments employées dans la liturgie, furent traduites en d'autres idiomes, tels : le syriaque, l'arménien, le latin.

Cette règle eut assez tard son application chez les Slaves : un des sept apôtres de la Bulgarie, saint Clément, déclare lui-même que la traduction des livres canoniques n'était pas achevée vers la fin du IXe siècle. Elle le fut vraisemblablement peu après, sous le glorieux règne du tsar Siméon (892-927).

Si riche que soit la littérature bulgare de cette époque, elle ne laisse pas de rester muette sur la question du chant religieux, et force nous est de recourir aux annales russes des siècles suivants pour avoir les premiers renseignements sur les origines de la musique sacrée des Slaves.

La chronique du moine Joachim, dite chronique de Goustinsk, rapporte qu'après la prise de Cherson, le grand-duc Vladimir vint à Kiev avec « le métropolite bulgare Michel, homme très érudit ; celui-ci était accompagné de quatre évêques et d'un grand nombre de prêtres, de diacres et de chantres (*demestweniki*, mot à mot chantres de chœur) ». Tous ces gens d'église appartenaient à la suite de la princesse Anne de Byzance. En admettant que plusieurs parmi eux aient été, comme leur chef, Bulgares d'origine, le texte suivant nous donne à penser que les chantres du moins étaient grecs. La chronique du métropolite Cyprien, composée au XIVe siècle, raconte, en effet, que, sous le règne du grand-duc Yaroslav (1015-1054), fils de saint Vladimir, « trois pieux chantres grecs vinrent avec leur suite de musiciens choristes : ce fut d'eux que date en Russie l'origine du chant angélique de l'*octoêchos* et en particulier celui de la *Glycophonie tricomposite* [2], le plus beau chant de chœur composé à la louange et à la gloire de Dieu ».

Voilà donc, historiquement établie, l'origine du chant liturgique russe. Ce premier point acquis, poursuivons nos recherches. Un tel chant comportait-il un mode de transcription quelconque ? J'étais à me le demander, quand, par une fortuite coïncidence, M. Th. Ouspenski, à

1. Cf. *Bulletin de l'Institut archéologique russe*, 1898.

2. Le sens exact de cette expression est assez difficile à préciser ; à mon humble avis, elle désignerait les trois genres mélodiques du chant byzantin : papadique, stichérarique, eirmologique. En tout cas, il est de toute évidence qu'elle ne saurait désigner un chant harmonisé en trois parties.

qui je suis trop heureux de pouvoir témoigner ici de ma gratitude, et M. S. Smolensky, l'éminent directeur de l'École des Chantres à Moscou, me mirent gracieusement en possession de deux fac-similés des plus anciens documents musicaux russes et bulgares : un eirmologe du XIIe ou XIIIe siècle, conservé dans le célèbre couvent de la Résurrection près Moscou [1], et le *Synodique* de Boris, découvert dans un manuscrit du XIIIe siècle, précieux joyau de la bibliothèque nationale de Sofia (n° 83). Détail remarquable, le *Synodique* de Boris est écrit en paléo-slave, hormis le texte chanté de certaines acclamations liturgiques, lequel est grec et porte la notation damascénienne. D'autre part, l'eirmologe de Moscou, transcrit de même en paléo-slave, quoique sans adjonction d'aucun texte grec, est accompagné d'une séméiographie musicale analogue, mais non identique à celle de saint Jean Damascène communément employée chez les Byzantins au XIIe siècle.

Pourquoi une telle anomalie ? Si Russes et Bulgares ont également reçu leur liturgie de Byzance, d'où vient pareille divergence dans la manière de transcrire les mêmes chants sacrés ? Comment expliquer ensuite la présence d'un texte musical étranger dans un document slave tel que le *Synodique* de Boris ? Je désespérais de trouver jamais la solution de tels problèmes, lorsque, au retour d'une mission scientifique en Macédoine, M. Th. Ouspenski voulut bien soumettre à mon appréciation toute une série de photographies prises en cours de route, sur divers manuscrits de chant byzantin. L'une d'elles, à ma grande surprise, portait, au-dessus d'un magnifique texte grec du Xe siècle, la notation même employée dans l'eirmologe paléo-slave de Moscou. Il n'en fallait pas davantage, l'ancienne notation de Constantinople était découverte.

Sans doute, ce n'est pas ici le lieu d'entrer en des considérations techniques hors de saison ; mais peut-être trouverez-vous quelque intérêt à jeter les yeux sur le schéma que voici, d'où vous pourrez conclure à l'étroite analogie séméiographique des notations *ekphonétique*, *hagiopolite* et *constantinopolitaine*.

Une certaine analogie s'observe également dans les noms, l'ordonnance et la composition de tous ces signes ; cependant, quelles que soient les similitudes et les traits de parenté, force nous est de conclure à une réelle différence, sinon dans le mode d'expression, du moins dans la lecture musicale des deux notations *hagiopolite* et *constantinopolitaine*.

Cette dernière, semble-t-il, tient à garder son secret ; néanmoins j'ose croire que, pour le lui dérober en partie, point ne sera besoin d'attendre la découverte assez problématique de traités spéciaux ; peut-être obtiendra-t-on cet heureux résultat par une étude approfondie de l'ancienne notation russe, complétée par un examen comparé des

1. Cf. M. S. Smolenski : *Kratkoé opiçanié Drévniago Znamennago Irmologa*. Kazan, 1887.

chants eirmologiques notés aux xe et xie siècles suivant les deux genres de séméiographies.

L'existence de la notation constantinopolitaine une fois établie, on se demandera sans doute quelles furent les causes particulières et l'époque exacte de sa prompte décadence.

Certes, il faut bien le reconnaître, la question présente une sérieuse difficulté dont la solution ne saurait être donnée ici d'une façon complète et péremptoire. Nul n'ignore cependant l'importance du monachisme byzantin aux ixe et xe siècles et, en particulier, l'influence extraordinaire exercée par les moines sabbaïtes sur toute l'étendue de l'empire, à commencer par la capitale, où leur ascendant s'affirma tout à coup, d'une façon aussi forte qu'inattendue, par la substitution pure et simple du *typicon* de saint Sabbas à celui de la Grande Église.

Par suite, il n'est guère douteux qu'une telle révolution dans l'ordre liturgique n'ait été, par ailleurs, logiquement accompagnée d'une substitution analogue sur le terrain musical.

En réalité, la notation damascénienne bénéficia dans une large mesure du prodigieux succès obtenu par le *typicon* sabbaïte, elle pénétra avec lui dans Sainte-Sophie et de là dans les églises et monastères grecs de tout l'Orient.

Cette curieuse substitution de séméiographie musicale était un fait accompli vers la fin du xie siècle. La Russie cependant conservait à part soi, fort religieusement, la première notation qu'elle tenait de Byzance et la sauvait de la sorte d'une complète disparition. Cette notation ne pouvait manquer, sans doute, de subir peu à peu les modifications imposées par le temps et le génie particulier d'un peuple ; il est néanmoins digne de remarque qu'elle soit encore parfaitement reconnaissable de nos jours dans la notation employée par les Starovères ou Raskolniks [1].

Quant à s'expliquer comment les Slaves de la Péninsule ont pu se différencier de leurs frères de race, les Sévéro-Slaves, en adoptant, de leur côté, la notation damascénienne, la chose en soi est des plus aisées. Les Bulgares, en effet, ne se sont jamais bien débarrassés de l'influence byzantine, et ce n'est pas trop dire qu'à l'exemple de Siméon, le plus illustre de leurs tsars, ils soient à certains égards restés *demi-grecs* toujours.

Domptée une première fois par l'empereur Basile II, la Bulgarie devint pour un siècle et demi une simple province de l'empire byzantin. Le second chrysobule remis par le Bulgaroctone lui-même à l'archevêque d'Ochrida témoigne clairement déjà des premiers empiétements grecs sur le terrain religieux.

A l'origine du xiiie siècle, Jean Asen II (1228-1241) réussit non sans peine à faire reconnaître du patriarche œcuménique l'autonomie de l'Église bulgare, dont le siège fut transféré à Tirnovo. Un siècle s'écoule,

1. Cf. Smolensky, *Azbouka znamènnago pénia startza Alexandra Mezentza* Kazan, 1888.

siècle de décadence et de trouble ; Tirnovo tombe enfin au pouvoir de l'Islam ; le patriarche Euthyme est contraint de céder sa place à un évêque grec : c'en est fait de la Bulgarie et des Bulgares ! Le temps n'est pas loin, en effet, où la servitude intellectuelle des jugo-slaves sera si complète, que le voyageur étranger cherchera en vain dans Ochrida, l'antique métropole, un seul Bulgare capable de lire l'écriture slave.

Mais, ô prodige ! Le vieux lion a secoué son pesant sommeil ! Avec la liberté, la Bulgarie a bientôt recouvré son idiome national et son ancienne littérature. A la vérité, si elle daigne encore s'appuyer sur la tradition et emprunter à Byzance, avec sa notation, son propre génie musical, cette fois du moins, ce ne peut être que pour en parer les vieilles et douces poésies des aïeux.

Sans doute, quelque peu grisés de succès, les Bulgares conviennent assez difficilement aujourd'hui que, des siècles durant, leurs ancêtres aient loué Dieu en une langue étrangère dans leur propre pays. A les entendre, si par aventure il ne reste plus un seul document de leur ancienne musique, la faute en est aux Grecs, qui, en toutes circonstances, ont pris à tâche de détruire avec une vraie fureur de Vandales — je vous fais grâce de quelques autres épithètes ! — les plus précieux monuments de l'ancienne littérature jugo-slave. Certes, il est des faits déplorables qu'on ne saurait nier, car j'ai vu de mes yeux des feuillets de manuscrits échappés comme par miracle à d'absurdes et fanatiques autodafés ; toutefois il importe de se garder de toute exagération. Sans parler de la Turquie et de la Russie, sans parler des autres États de la Péninsule balkanique, il est trop aisé à cette heure de consulter plusieurs centaines de manuscrits liturgiques slaves, tant dans les principales villes que dans les anciens monastères de Bulgarie. Pour ma part, en ayant feuilleté un très grand nombre, je dois à la vérité de déclarer qu'il m'a été impossible d'y découvrir le moindre signe de musique. Je me trompe : à Batchkovo, la bibliothèque de l'ex-couvent grec, qui fut, du reste, de fondation géorgienne, possède un codex de chant liturgique du XIVe siècle, coté no 31, dont les titres et sous-titres sont en slave ; toutefois le texte musical est grec et la notation celle de saint Jean Damascène. Ce nouveau document n'est donc, en réalité, qu'une preuve de plus en faveur de ma thèse ; aussi bien sa place serait-elle toute désignée à côté du *Synodique* de Boris.

J'ai pensé un instant que la musique des Slaves méridionaux aurait bien pu trouver asile dans l'Église autocéphale de Karlovitz. Malheureusement il n'en est rien. De l'aveu même du primat de cette Église, Mgr Georges Angelitz, dont l'exquise condescendance me permet de vous donner ici les plus sûrs renseignements, les Serbes, eux aussi, ne possèdent aucun manuscrit liturgique noté. Le chant spécial à l'Église de Karlovitz (*Karlovitchko piénié*) est également basé sur le système modal des Grecs modernes, mais avec cette particularité qu'il a été transcrit pour la première fois seulement en 1864, et suivant la notation européenne, par le psalte Pierre Stankovitch.

Je me résume: la séméiographie ekphonétique des Byzantins engendre deux autres notations conservant entre elles, au point de vue graphique, la plus étroite analogie. La première, en usage à Constantinople, est transmise aux Russes, qui furent par la suite les seuls à la conserver. La seconde, employée à Jérusalem, tend à bénéficier de l'influence religieuse exercée au xe siècle par les moines sabbaïtes et réussit bientôt à se substituer complètement à sa rivale sur toute l'étendue de l'empire byzantin.

Courbés trop tôt sous le joug de Byzance, les Slaves de la Péninsule n'ont même pas la triste consolation des Hébreux captifs; ils chantent leurs malheurs, mais dans une langue étrangère, quand enfin, au cours de ce siècle, un libre cri d'allégresse monte des Balkans vers le ciel: *Slava tébé Gospodi!*

P.-J. Thibaut,
des Augustins de l'Assomption.





ESSAIS

DE

Bibliographie musicale historique

I. — LES ANCIENNES FOIRES D'ALLEMAGNE

Vers 1573, l'illustre philologue et imprimeur français Henri Estienne, ayant épuisé ses ressources par la publication de son monumental *Trésor de la langue grecque*, entreprit un voyage destiné vraisemblablement à étendre ses relations commerciales, et visita la foire de Francfort. A son retour il écrivit, en latin, une description enthousiaste de ce marché célèbre. Sortie de ses propres presses en 1574, sous la forme d'une petite plaquette, et sous le titre : *Francofordiense Emporium, sive Francofordienses Nundinæ*, reproduite en 1606 par un auteur allemand, Nicolas Reusner, dans un volume intitulé : *De urbibus Germaniæ imperialibus*, cette description obtint au bout de trois cents ans l'honneur d'une réimpression accompagnée d'une traduction française, — honneur tardif, mais que justifiaient la rareté et l'intérêt de ce curieux petit écrit [1].

Henri Estienne commence par faire l'éloge de la ville de Francfort ; puis il parle du nombre immense de visiteurs que des motifs divers amenaient aux foires tenues deux fois l'an dans cette grande cité ; venus de toutes les parties de l'Europe, ces voyageurs différaient entre eux par la nationalité, la langue, les mœurs, les occupations ; la variété des marchandises exposées correspondait à la variété des acheteurs ; matières premières et objets fabriqués, chevaux, armes, « machines pour différents arts », instruments de métier, ouvrages de sculpture ou d'orfèvrerie, tableaux, poteries, tissus, métaux, s'y voyaient en abondance ; et l'on y admirait aussi les boutiques des libraires, dans lesquelles se donnaient rendez-vous non seulement les imprimeurs et les marchands, mais les poètes, les orateurs, les historiens, les philosophes, les savants,

1. *La foire de Francfort, par Henri Estienne, traduite en français pour la première fois sur l'édition originale de 1574 par Isidore Liseux, avec le texte latin en regard.* Paris, Isidore Liseux (impr. Motteroz), 1875, in-18.

et qui devenaient ainsi un vrai « marché des muses », une manière d' « académie », un lieu de réunion, de discussion et d'échanges intellectuels, quelque chose d'analogue aux « congrès » que le monde scientifique moderne ajoute aux expositions universelles.

En 1564, un libraire d'Augsbourg, Georges Willer, — l'une des illustrations de sa profession en Allemagne, — imagina d'imprimer périodiquement un catalogue des ouvrages en tous genres offerts pendant chacune des saisons foraines de Francfort. A partir de 1594 son exemple fut suivi à Leipzig, et jusqu'à 1759 ses rivaux et ses successeurs continuèrent de l'imiter. Le total des brochures ainsi mises au jour n'est pas moindre de 860. Leur réunion forme l'un des documents à la fois les plus intéressants et les plus difficiles à consulter pour l'histoire du commerce des livres, et pour chaque branche de la bibliographie. La valeur documentaire de ces catalogues fut reconnue de bonne heure, et la trace de leur emploi s'aperçoit dans les écrits de quelques érudits qui les ont partiellement connus. Mais le médiocre prix attaché tout d'abord à chacune des brochures et leur multiplicité ont eu pour conséquence de rendre leur conservation et leur réunion tellement aléatoires que très peu de bibliothèques publiques ou privées se trouvent aujourd'hui en état d'en offrir aux chercheurs quelques séries suivies. C'est en utilisant les richesses exceptionnelles d'une collection particulière — celle de M. le Dr von Hase, directeur de la maison Breitkopf et Härtel, de Leipzig, — qu'un écrivain allemand, M. le Dr Göhler, a pu relever et publier la liste des œuvres musicales annoncées de 1564 à 1759 dans les catalogues des foires de Francfort et de Leipzig. Cette liste comprend près de quatre mille numéros. L'auteur l'a divisée en trois sections, par siècles, et l'a accompagnée de deux commentaires, qui ont pour but de mettre en relief l'utilité des témoignages contemporains en matière de bibliographie musicale, et de préconiser certaines réformes dans les méthodes employées pour les publications de ce genre [1]. Notre

1. *Verzeichniss der in den Frankfurter und Leipziger Messkatalogen der Jahre 1564 bis 1759 angezeigten Musikalien, angefertigt und mit Vorschlägen zur Förderung der musikalischen Bücherbeschreibung begleitet von Dr Albert Göhler*. Leipzig, Kahnt, 1902, in-8° de II + 20 + 64 + 96 + 34 pages. Cette division de la pagination correspond au plan défectueux de la division par siècles, d'après lequel l'auteur a lui-même numéroté ainsi qu'il suit les parties de son travail : « *Göhler 1* », 1re partie, 1564-1600 (en 64 p.) ; « *Göhler 2* », 2e partie, XVIIe siècle (96 p.); « *Göhler 3* », 3e partie, 1700-1759 (34 p.) ; « *Göhler 4* », explications préliminaires, listes des abréviations, remarques sur la réforme de la bibliographie musicale (en 20 pages, qui malgré le titre courant, « *Göhler 4* », sont placées en tête du volume). De là, l'auteur renvoie fréquemment, en la désignant sous le titre de « *Göhler 5* », à l'étude précédemment publiée par lui dans les *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 3e année, 2e livraison, janvier-mars 1902, pages 294 à 376, sous le titre : *Die Messkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*. Quelques-unes des réformes proposées par M. Göhler, et de celles sur lesquelles justement il insiste le plus, semblent puériles. Lorsqu'il déclare la guerre à « l'inutile mot étranger Bibliographie », qui a le mérite de désigner par un vocable international une science polyglotte, et qui serait à ce point de vue mal remplacé par les substantifs composés allemands *Bücherbeschreibung, Bücherkunde*, etc., nous ne pouvons nous empêcher de songer à la réforme du langage culinaire en Allemagne, et à l'ostracisme prononcé contre les mots français, dans les menus des repas impériaux.

intention n'est pas de donner ici une analyse des travaux de M. Göhler, mais seulement d'y puiser des données nouvelles pour étudier quelques détails de l'ancienne culture musicale.

Nous rechercherons tout d'abord quelle fut la part faite dans les catalogues des foires allemandes aux productions de l'art et du commerce musicaux français.

Chacun des libraires, au nombre total d'une douzaine en deux cents ans, qui se firent concurrence ou qui se succédèrent pour la publication de ces catalogues, s'efforça naturellement d'y présenter chaque année un assortiment aussi varié et aussi considérable que possible de volumes susceptibles d'une vente rémunératrice. Aux éditions allemandes, base légitime de leur commerce, ces libraires joignirent donc des œuvres d'importation étrangère. Un essai de répartition par provenance des imprimés musicaux offerts aux visiteurs des foires de Francfort et de Leipzig avant l'année 1600 fixerait la part des ouvrages publiés en Allemagne aux 5/7 du total ; la part des imprimés de provenance italienne à 1/7, et celle des livres publiés aux Pays-Bas, en France et à Genève, ensemble, à 1/7 [1]. A très peu d'exceptions près, tout ce qui arrivait d'Italie avait été édité à Venise, le grand centre de la librairie musicale au delà des Alpes, résidence des Gardane, des Vincenti, des Magni, des Scotto, des Amadino. Les provenances flamandes ou hollandaises étaient datées d'Anvers, Louvain, Douai, Leyde, et portaient les marques des Phalèse, des Plantin, des Bellère, des Bogard. Beaucoup plus rares étaient les livres de musique imprimés en France : la courte liste s'en dresse en une vingtaine de numéros, dont la plupart sortent des presses lyonnaises, et trois ou quatre seulement de l'officine parisienne de Le Roy et Ballard. Ce sont :

Arcadelt (Jacques). *L'excellence des chansons musicales.* Lyon, par Jean de Tournes 1572 et 1587.

— *Missæ tres... nunc primum in lucem editum, cum 4 et 5 vocibus...* Lutetiæ, ap. Adrianum Le Roy et Robertum Ballard. 1583 [2].

Boni (G). *Sonets chrestiens mis en musique à 4 parties, par... de Flour en avvergn* (sic). *Premier livre avec le second.* 1579, 1593 [3].

1. Nous ne donnons pas cette évaluation pour rigoureuse à quelques unités près. Elle a été faite d'après la partie du catalogue de M. Göhler qui concerne le xvi[e] siècle (Göhler i) et qui comprend 1034 numéros. Aucune table n'est jointe au travail de l'auteur allemand. Sa numérotation se complique de doubles emplois non expliqués, tels que 33 a, 33 b, 289 a, 409 a, etc. Nous n'avons pas pu déterminer chaque fois l'origine des ouvrages indiqués sans nom de lieu ni d'éditeur.

2. On ne connaît pas aujourd'hui d'exemplaire de l'édition de 1572 de l'*Excellence des chansons,* à laquelle avait présidé Goudimel, l'année même de sa mort. Des trois messes, les bibliothèques ne possèdent pas d'autres éditions que celle de 1557.

3. Le titre de ces deux livres, ainsi libellé (Göhler 1, n° 66) n'indique pas de nom de lieu ni d'éditeur. Il s'agit des *Sonnets de P. de Ronsard mis en musique à quatre parties* par Guillaume Boni, publiés à Paris, par Le Roy et Ballard, en 1579 et 1593. M. Göhler, qui reproduit littéralement le texte souvent fautif des catalogues forains, est resté perplexe devant la déformation du nom d'origine de Boni ; il l'a répété à la lettre F, en y ajoutant un point d'interrogation : « de Flour en Auvergne ? » Nous n'avons pas besoin d'expliquer qu'il s'agit de la ville de Saint-Flour.

Fiorino (Gasparo). *Canzonette alla napolitana di... musico.* In Lyone stampata per l'authore. 1577 [1].

Giovan Antonio di Prago. *Madrigali... 4 voci.* Lyon, 1669 [2].

Lassus (Orlando de). *Novem quiritationes divi Hiob, 4 vocibus harmonicis, comp. ab...* Lugdunum [3].

— *Libri duo motetorum 4, 5, 6, 7, 8 et 10 vocibus.* Paris [4].

— *La fleur des chansons des deux plus excellents musiciens de notre temps, assavoir M. Orlando de Lassus et M. Claude Goudimel...* Lyon, 1574 [5].

— *Missæ variis concentibus ornatæ cum cantico B. Mariæ octo modis musicis variato.* Parisiis, apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard .. 1583 [6].

Lestocart (Pascal de). *Premier livre des octonaires de la vanité du monde, mis en musique à 3, 4, 5 et 6 parties par...* Lyon, 1582.

— *Cent vingt et six quatrains du sieur de Pibrac... de nouveau mis en musique à 2, 3, 4, 5 et 6 parties par...* Lyon, 1582.

— *150 Pseaumes de David, mis en rime françoise par Clement Marot et Theodore de Beze et mis en musique à 4, 5, et 6, 7 et 8 parties par... de Noyon en Picardie.* A Lyon chez Barthelemi Vincent, 1583 [7].

Montfort (Corneille de). *Le II. Livre du Jardin de musique semé d'excellentes et harmonieuses chansons et voix de ville, mises en musique à 4 parties par...* A Lyon, par Jean de Tournes, 1578.

— *Instruction methodique et fort facile pour apprendre la musique practique revue et corrigée en divers endroitz par Corneille de Montfort dit de Blockland* (sic) *gentilhomme Stichtois, excellent musicien.* Par Jean de Tournes, à Lyon 1587.

— *Instruction fort facile pour apprendre la musique sans gamme par...* Par Jean de Tournes [8].

1. M. Göhler (1, nº 220) donne ce titre ainsi : « *Fionno* (Gasparo). Opera nova chiamata la fama libro primo canzonette alla napolitana di... musico. In Lyone », etc. comme ci-dessus. Il n'y a pas d'hésitation possible pour l'attribution à Fiorino, dont les livres 2 et 3 de *Canzonette* sont décrits par Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, t. I, pages 240, 241. — Mais il y a lieu de séparer l'œuvre de Fiorino de celle qui lui est associée dans la même annonce : l'*Opera nova chiamata la fama* est probablement une réédition des *Madrigali de la Fama a 4 voci*, deux fois imprimés précédemment par Scotto et par Gardane, à Venise, en 1548.

2. Cet ouvrage nous est inconnu.

3 et 4. Sans date ; foire de Francfort, 1566 (Göhler 1, nºs 446 et 449). Nous ne trouvons aucune mention de ces deux éditions d'œuvres de Lassus dans le livre de M. Rob. Eitner, *Verzeichniss der gedruckten Werken von H. L. von Hassler und Orl. de Lassus*, non plus que dans le *Quellen-Lexikon* du même auteur.

5. De ce recueil, qui n'est pas cité par M. Eitner, le ténor existe à la Bibliothèque nationale. Il a pour éditeur Jean Bavent.

6. Cette collection est placée à l'année 1577 dans le *Verzeichniss* de R. Eitner.

7. Barthélemi Vincent était également l'éditeur des deux précédents ouvrages de Lestocart, au titre desquels son nom manque dans les catalogues des foires (Göhler 1, nºs 558 à 560).

8. Ces deux titres d'un seul et même ouvrage figurent dans deux sections différentes d'un même catalogue du libraire Willer, de 1587. Ils ont été donnés par M. Göhler (1, nºs 650 et 651) sous une forme étrangement fautive qu'il n'a ni soulignée, ni expliquée. On y lit *reneue* pour *reueue*, *Dorncille* pour *Corneille*, *Glockland* pour *Brockland*, *appremre* pour *apprendre*, *fame* pour *gamme*. Le véritable titre de l'ouvrage, dont un exemplaire existe à la Bibliothèque nationale, est ainsi conçu : *Instruction méthodique et fort facile pour apprendre la musique practique, sans aucune gamme, ou main, paravant et iusques aujourd'huy tant accoustumée de plusieurs musiciens. Reueue et corrigée en divers endroits par Corneille de Montfort, dit*

Sermisy (Claudin de). *Missæ tres.* Lutetiæ ap. Adr. Le Roy et Rob. Ballard, 1583[1].

Servin (Jean). *Premier livre de chansons nouvelles à 4, 5, 6, 7 et 8 parties par...* Lyon, par Charles Pesnot. 1578.

— *Second livre...* Idem.

— *Meslange de chansons nouvelles à 4 parties par...* Lyon, Ch. Pesnot. 1578.

— *Psalmi Davidis a Georg. Buchanano versibus expressi nunc primum modulis 4, 5, 6, 7 et 8 vocibus a J. Servino decantati.* Lugduni, Carolum Pesnot, 1579.

Vecoli (Regolo). *Il primo libro de madrigali a 5 voci...* In Lione, 1578[2].

Ce maigre contingent musical de la librairie française dans les catalogues des foires allemandes pendant le dernier tiers du xvie siècle est encore considérable en comparaison de la disparition complète de notre industrie nationale au xviie et au xviiie siècle. Parmi plus de deux mille numéros classés dans les 2e et 3e parties du livre de M. Göhler, nous ne trouvons, en effet, plus qu'une seule fois la mention d'une ville de France citée comme lieu d'édition, à propos du *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, de Lacombe, qui est indiqué comme publié « à Paris, et à Dresde et à Leipzig chez G. C. Walther » [3]. Si nous nous attachions à la nationalité des compositeurs et non à celle des éditeurs, ou à l'emploi de la langue française dans la composition musicale, notre liste pourrait être doublée ou triplée par l'addition des titres d'ouvrages imprimés hors de France. Aux noms que nous avons cités s'ajouteraient alors ceux de Barbet, Boismortier, Descartes, Goudimel, Lebrun, Lejeune, Navières, Philippe de Monte, Poncet, Salomon de Caus, Verdonck, plus quelques œuvres de Lassus et quelques recueils collectifs de chansons ; mais on n'y trouverait pas un des ouvrages que la dynastie des Ballard ne cessa, pendant le xviie et le xviiie siècle, de jeter annuellement sur le marché ; pas un des livres gravés de Sonates françaises, de pièces instrumentales ou de cantates des Couperin, des d'Anglebert, des Marais, des Senaillé, des Leclair, des Bernier, et de leurs rivaux ; pas un des opéras de Lulli et de son école ; pas un des traités de Mersenne ou de Rameau [4]. De plus, il est très rare qu'un même livre de musique en langue française reparaisse plus de deux fois dans les catalogues ; à peine est-il fait exception pour le *Thresor de musique* et pour le *Septième livre des chansons* [5].

de Brockland, gentilhomme Stichtois, excellent musicien. M. D. LXXXVII. Par Jean de Tournes, imprimeur du roy, à Lyon.

1. L'édition originale des messes de Sermisy datait de 1556-1558.

2. Le nom de l'imprimeur manque. Il faut lire : In Lione, appresso Clemente Baudin, 1577. Voyez Vogel, ouvrage cité, t. II, page 287.

3 Göhler 3, n° 190.

4. Le nom de Rameau n'apparaît que grâce à l'annonce, en 1757, de la traduction allemande par Marpurg des *Eléments de musique* de d'Alembert. Voyez Göhler 3, n° 6.

5. Le *Thresor de musique* était une impression genevoise. Le *Septième livre des chansons* avait été plusieurs fois réimprimé à Anvers chez Pierre Phalèse. On ne voit pas pourquoi M. Göhler a cru devoir accompagner d'un point d'interrogation la lettre *w*, placée à côté du titre de ce *Septième livre*, et par laquelle sont désignées dans son catalogue les livres de musique profane (*weltlich*). La *Bibliographie der*

De tout ceci l'on doit conclure que les éditeurs français entretenaient autrefois très peu de relations commerciales avec leurs voisins d'Allemagne sur le terrain musical. Il semble que cette indifférence soit restée jusqu'à un certain point traditionnelle. Les Français qui séjournent actuellement de l'autre côté du Rhin constatent souvent avec regret la rareté des connaissances du public germanique relativement à notre production nationale. Nos opéras comiques, toujours très populaires, et quelques pièces dont les auteurs se sont personnellement fait applaudir comme virtuoses, constituent à peu près seuls la part de l'art français dans le répertoire et dans la bibliothèque des professionnels et des amateurs ; de longs efforts ont été nécessaires pour y acclimater partiellement l'œuvre de Berlioz, et la lecture des gazettes spéciales fait assez voir quelle faible place les noms des meilleurs maîtres français modernes occupent d'ordinaire dans les programmes de concerts et les annonces de librairie. Sous ce dernier rapport, peu s'en faut que l'on en soit encore au point que paraissent indiquer les catalogues des anciennes foires.

Les conclusions à tirer du dépouillement de ces catalogues ne sont cependant en aucun sens absolues, et il est sage de ne pas se fier plus strictement à leurs abstentions qu'à leur orthographe. Il se peut fort bien que maints volumes aient figuré aux étalages, sans être catalogués. Certains numéros des catalogues indiquent simplement le dépôt, entre les mains d'un libraire allemand, des ouvrages édités par une maison étrangère. En 1625, à la foire de Francfort, paraît cette mention collective : « Libri musici Venetianæ editionis Bartholomeo Magni et Alexandri Vincenti. Coloniæ apud Cornelium ab Egmond » [1] ; et à Leipzig, en 1704 et 1735 : « Toutes sortes de musique des maîtres les plus célèbres, Berario, Handel, Valentini, Quants, Boismortier, Marcello, Tessarini, Santis, Tartini, Fiocco, Bausteder, Fesch, Hurlebus, de Bouck. Amsterdam et Leipzig, apud Jacob Schuster [2]. » Les catalogues forains sont donc loin de nous renseigner complètement sur ce qui était offert aux acheteurs, et de plus il faut admettre que si les foires étaient le mar-

musikammelwerke, de R. Eitner, aurait suffi à le renseigner sur le contenu de ce recueil.

1. Cette mention a embarrassé M. Göhler, qui l'a fait suivre des mots : « compositeurs ou éditeurs ? » Sans consulter d'autres auteurs que ses propres compatriotes, il lui eût été facile de trouver la réponse à sa question. D'autres hésitations de M. Göhler sont plus extraordinaires encore : rencontrant dans un catalogue de foire de 1565 le titre « *Moteta del Frutti, 4 voci, Venetia* », il range l'ouvrage au mot *Frutti* dans l'ordre alphabétique des noms d'auteurs, en ajoutant, il est vrai, entre parenthèses, la question : « Est-ce un nom ? » et sans paraître se douter de l'existence du célèbre recueil des *Motteti del Frutto*, qui tirait son titre de la gravure placée au frontispice, représentant un plat de fruits. De même, M. Göhler ne classe pas parmi les recueils collectifs, mais bien au mot *Villote*, dans les noms d'auteurs, avec la question « compositeur ? » trois recueils de Villote, ou Villanelles, chant, dans le style villageois. Ailleurs, il range à la lettre A, parmi les noms d'auteurs, le titre des *Baci Ardenti, secondo libro de madrigali à 5 voci*, les catalogues forains ne lui enseignant pas que la composition en appartenait à G. Puliti.

2. Plusieurs de ces noms sont altérés : il faut lire Coperario, Quantz, Baustetter, Hurlebusch, de Bock.

ché principal des nouveautés en librairie, d'autres ressources, moins apparentes, existaient pour les musiciens désireux de se tenir au courant de la production de leur temps. Les airs de cour de Moulinié et de Boesset, que Henri Albert imita dans ses chants allemands, les pièces de clavecin de Dieupart et les concertos de violon de Vivaldi, dont Bach fit si grand usage, n'avaient point passé par les catalogues forains, où ne fut d'ailleurs jamais mentionnée aucune des œuvres de Bach lui-même [1]. Les libraires ne visaient à y énumérer qu'un choix de volumes dont le débit leur paraissait assuré ; aussitôt que quelques-uns obtenaient un succès marchand, ils en réitéraient l'annonce. La collection de leurs brochures éclairerait donc mieux l'histoire du goût public que la bibliographie proprement dite. Les cahiers de lieder et de liedlein, tels que le « Petit jardin des étudiants », de Jean Jeep, le « Jardin de Vénus », de Hassler, le « Jardin de la Thuringe », de Ahle, les volumes de chansons à danser, vocales ou instrumentales, de Valentin Hausmann, de Wilhelm Brade, de Luderus Knoeps, sont annoncés jusqu'à une douzaine de fois ; de même pour le recueil de madrigaux italiens choisis et traduits en allemand par Dretzel, les *Canzonette* d'Orazio Vecchi, en double édition, italienne et allemande, les *Balletti* de Gastoldi ; en fait de musique latine, les grands recueils de Bodenschatz, de Donfrid, de Schade, qui mettaient à la disposition des maîtres de chapelle une suite de motets appropriés à toutes les circonstances, jouissaient d'une faveur marquée, dont approchaient quelques livres d'Aichinger, de Hassler, de Jacob Reiner, et les *Magnificat* de Lassus.

Parmi les chants religieux en langue allemande, l'on s'attend bien à voir se réitérer l'offre des diverses éditions du psautier de Lobwasser ; ensuite se pressent les cantiques luthériens de Sethus Calvisius, de Hassler, de Briegel, de Crüger, de Tobias Michael, la Passion allemande de Joachim a Burck, la « Fontaine d'Israël » de Joh.- Herm. Schein, les concerts sacrés de Daniel Selichius. La musique d'opéra est très rare ; on la demandait peu, sans doute, car elle ne s'adaptait guère aux concerts domestiques, et pour l'usage de la scène, les directeurs de théâtre prenaient habituellement à leurs gages des compositeurs chargés d'alimenter le répertoire. Les catalogues des foires allemandes mentionnent, sans y insister, les airs d'*Erindo*, de Cousser, de *Daphné*, de Schütz, et de quelques opéras de Keiser. Ils sont mieux assortis, comme on peut s'y attendre, en musique instrumentale, et le succès des livres de luth de Melchior Neusiedler ou de Besard, des livres d'orgue de Bernard Schmid ou de Samuel Scheidt, s'y affirme par des annonces répétées. Il en est de même pour certains ouvrages d'enseignement, tels que les manuels élémentaires de Henri Faber ou de J.-A. Herbst.

Si cependant les catalogues forains ne faisaient que nous renseigner sur le succès commercial de telle ou telle composition, leur utilité historique serait au moins secondaire.

1. L'absence d'autres noms n'est pas moins curieuse à remarquer. On ne rencontre pas le nom des deux Muffat. Quelques odes dans un recueil représentent seules l'œuvre de Hasse.

Aussi M. Göhler s'attache-t-il à faire valoir les services qu'ils peuvent rendre à la science musicale, tantôt par la mention d'auteurs inconnus et d'ouvrages non retrouvés, tantôt par la confirmation des dires de quelques biographes anciens, que l'on pouvait soupçonner d'inexactitude, parce que l'on ne connaissait pas la source de leurs assertions. Après avoir exposé en grands détails tous ces mérites divers, M. Göhler a dû cependant reconnaître que les catalogues forains, rédigés et imprimés à la hâte, contiennent beaucoup d'erreurs, dont quelques-unes volontaires, — celles, par exemple, qui consistent à dissimuler la date d'édition d'un ouvrage, pour faire croire à sa nouveauté. D'autres concernent l'orthographe des noms et des titres ; l'auteur les a reproduites avec une telle exactitude, que l'on est en droit de se demander s'il ne les a pas aperçues, ou, dans le cas contraire, pourquoi il s'est abstenu d'y remédier par des corrections et des renvois rendant plus facile la consultation de son travail : car ce n'est point aux noms de *Ehrngass*, *Nueso*, *Pileani*, *Scheetinoles*, *Scolberer*, que l'on songera à se reporter pour savoir si certaines publications de *Schneegass*, Antonio il *Verso*, Ericius *Puteanus*, *Sweelinck* et *Kolberer* ont été annoncées dans les catalogues forains[1]. M. Göhler y a été trompé tout le premier, puisqu'il a inscrit deux fois, à *Ehrngass* et à *Schneegass*, le titre d'un même ouvrage, d'après deux catalogues différents d'une seule et même année, et qu'il a désigné comme des « compositeurs inconnus » ce prétendu *Ehrngass* et d'autres musiciens bien connus des musicologues, mais qu'un léger changement orthographique l'empêchait de reconnaître : Fridericus *Bourhusius*, soi-disant « compositeur inconnu » d'un livre intitulé *Musices erotematum libri II*, 1573, est tout simplement Frédéric *Beurhusius*, dont le petit traité est cité par Walther, Forkel, Fétis, Weckerlin, Bohn, Gaspari, Eitner, et autres ; Jacob *Canffimi*, auteur d'un livre de messes publié à Cologne chez Fr. Friesse, n'est autre que Jacob ou Giacomo *Carissimi*, dont cet ouvrage n'a pas manqué d'être maintes fois mentionné ; sous la forme latinisée *Didimus Botzius*, on reconnaît le nom de *Didimo Bozi*, moine camaldule de Vérone ; Ferdinand de *Las Infantas*, Joh.-Georges *Braun*, ne sont pas davantage des « compositeurs inconnus » ; il semble bien que *Martinus Bohemius* doive être assimilé à Martinus Leopolita (Martin de Lemberg), car le recueil de « trois cents petites prières », mis en vente aux foires de 1659, pourrait, d'après le titre, être une traduction allemande des cantiques de ce poète-musicien, que tous les diocèses de la Pologne

1. Göhler 1, nº 187 ; 2, nºs 1105, 1307 a ; 3, nº 415. — Quelquefois M. Göhler a souligné par des points d'interrogation les incorrections orthographiques de certains noms ; il en est de faciles à reconnaître : *Marino Pefardo* est simplement *Marino Pesaro* ; le titre : *Canto di magno Petrodano madrigali a 5 voci*, doit se lire : *Canto. Di magno* PETREO, *Dano*, *Musico della Maesta di Dania*, *Norvegia etc.*, *Madrigali a 5 voci*. Voy. Göhler 2, nºs 1046 et 1049, et 1, nº 1265, et Vogel, ouvrage cité, t. II, pages 70 et 76. On lit encore dans le catalogue de M. Göhler : *Lesage de Kichu* pour *Lesage de Richée*, *Bockerodt* pour *Vockerodt*, etc. Les déformations de noms ont pour accompagnement, dans les catalogues, les déformations de mots : *Dorize chansons* pour *Douze chansons*, *Grillarde* pour *Gail-*

avaient adoptés [1]; nous reviendrons un peu plus loin sur M. de *Chantereşne*, qui n'est pas un écrivain musical, mais un pseudonyme provisoirement adopté par le moraliste Pierre Nicole. La liste de trente et un « compositeurs inconnus », qu'en s'arrêtant à la lettre G, M. Göhler a cru pouvoir extraire des catalogues forains, se trouve donc déjà diminuée d'un quart par un premier examen, et si l'on poursuivait une revision analogue à travers les listes suivantes qu'il a dressées d' « œuvres inconnues » ou « non retrouvées » et d' « éditions inconnues », on serait amené à formuler un nombre aussi considérable de restrictions. La plupart des remarques de M. Göhler ont explicitement pour but de corriger les erreurs du *Quellen-Lexikon* de M. Robert Eitner : et, en effet, les erreurs fourmillent dans ce nouveau dictionnaire des musiciens. Mais il arrive que M. Göhler, en basant ses corrections sur les données souvent fautives des catalogues forains, substitue aux méprises de son compatriote d'autres méprises aussi singulières. L'aphorisme par lequel débute la fable de *la Grenouille et le Rat* :

Tel, comme dit Merlin, cuide engeigner autrui
Qui souvent s'engeigne soi-même,

est parfois d'une application directe en critique, car le plaisir très vain de prendre un confrère en faute et d'étaler à ses dépens la science qu'on croit posséder a des dangers, — auxquels le lecteur dira sans doute que nous nous exposons ici à notre tour. Aussi bien, notre seule intention est-elle, en signalant aux chercheurs l'utilité des catalogues forains, de les mettre en garde contre les pièges que leur tendent ces documents.

Précisément la consultation des catalogues, tels qu'on les trouve aujourd'hui réunis et fondus dans le volume de M. Göhler, peut révéler l'origine d'erreurs répétées par plusieurs auteurs successifs. C'est, par exemple, dans un catalogue du libraire Lutz, pour la foire d'automne, à Francfort, en 1591, que se trouve ce titre fautif, reproduit sans hésitation par Draudius, Gerber, Fétis, Eitner, et par M. Göhler, qui le classe parmi les « œuvres non retrouvées : » Wolfgang Berckzaimer. *Sacrorum hymnorum modulationes a 4, 5 et 6 vocibus*... Monachi, Adam Berg, 1564. Une faute d'orthographe ou d'impression a dénaturé le nom du compositeur. Il ne s'agit pas d'un *Berckzaimer*, qui n'a jamais existé, mais de *Perckhaimer*, auquel Fétis et Eitner ont tous deux consacré des articles, sans s'apercevoir qu'ils faisaient double emploi. Le titre exact et complet de l'ouvrage, tel que l'a donné M. Bohn d'après

larde, etc. M. Göhler, en général, ne les corrige ni ne les remarque; lorsqu'il le fait, ses corrections ne sont pas heureuses. Le titre du *Secret des muses*, de Nic. Vallet, lui offrant cette lecture fautive : « auquel est *mayfnement* représentée la vraye manière », etc., il propose de lire « magnifiquement », tandis qu'il faut lire « naïfvement ». (Göhler, 2, nº 1575). Ailleurs, reproduisant ce titre : « les Pseaumes de la dite lettre sedanoise », le sens du mot lettre, pris comme équivalent de caractère d'imprimerie, lui échappe, et il ajoute : « cela doit être *Peltre* », correction absolument dénuée de sens. (Göhler 1, nº 1280).

1. Göhler 1, nº 67; 2, nºs 114, 146, 232. — *Sammelbände der I. M. G.* III, page 323.

l'exemplaire de la bibliothèque de Breslau, est ainsi conçu: *Sacrorum hymnorum modulationes, a quatuor, quinque et sex vocibus, tum viva voce, tum omnis generis instrumentis, at maxime in Dei Ecclesia cantatu commodissimæ. Authore* Wolffgango Perckhaimer *Aquipolitano.* Tenor. Monachii, Adamus Berg, Anno MDXCI [1].

Ici donc, l'œuvre elle-même, dûment retrouvée, témoigne contre les catalogues forains. Ailleurs, ceux-ci contredisent des attributions non soutenues de preuves. Dans la première édition de sa *Biographie des musiciens*, Fétis avait placé au nom d'*Adrien Barbet* un livre de musique dont il n'avait connu que le titre, ainsi donné par un catalogue de la foire du printemps, à Francfort, en 1599: *Exemplaire de douze [tons] de la musique et de leur nature à 4 voix, par* Ad. Barbet *d'Arras*, Anvers, Bellère, in-4 [2]. Dans sa seconde édition, Fétis crut devoir modifier sa précédente assertion, et attribuer l'ouvrage à *Antoine Barbé*, organiste à Anvers. Cette correction fut adoptée sans objection par M. Eitner [3]. Or, un recueil de madrigaux italiens de Spalenza, qui existe au Liceo musicale de Bologne, atteste l'existence à l'époque voulue d'un compositeur nommé non pas Adrien, mais *Adam Barbet, d'Arras* [4], auquel il faut restituer la propriété de l'*Exemplaire*, en apparence perdu, et qui n'était pas un livre théorique, mais, comme l'indiquent les mots « à 4 voix », omis par Fétis, un recueil de pièces vocales disposées selon les douze modes, à la manière sans doute du célèbre *Dodécacorde* de Claude Le Jeune.

Le volume classé par M. Göhler au nom de *Chanteresne* mérite, croyons-nous, une attention spéciale, puisqu'il se rattache à la fois à la bio-bibliographie d'un des meilleurs écrivains français du xviie siècle, et au souvenir d'un conflit d'opinions soulevé en France, puis en Allemagne, entre les partisans et les détracteurs de l'art dramatique et de l'art musical, par la question de leur moralité.

Nous avons déjà dit que ce nom, inconnu des bibliographes musiciens, était un des pseudonymes passagèrement choisis par le moraliste et polémiste français Pierre Nicole, l'ami et le collaborateur zélé d'Arnauld, à Port-Royal. L'abbé Goujet et Sainte-Beuve ont écrit la biographie de Nicole [5]. Né à Chartres en 1625, venu à Paris en 1642 pour achever ses études, il avait été introduit à Port-Royal par sa tante, la Mère Marie des Anges, et il était devenu l'un des maîtres des « petites écoles « ouvertes pour rivaliser avec celles des Jésuites. Depuis 1654

1. Göhler, I, n° 60; *Sammelbände*, III, p. 336. — Fétis, I, 352, et VI, 482. — Eitner, I, 453, et VII, 361. — Bohn, *Bibliographie der Musikdruckwerke bis* 1700, etc., p. 303.

2. Le mot *tons*, sans lequel ce titre est inintelligible, manque dans le livre de M. Göhler (I, n° 53).

3. Fétis, I, 242. Eitner, I, 335.

4. *Catalogo della biblioteca del Liceo musicale di Bologna*, III, 171; Vogel, II, 216; Eitner, I, 337.

5. *Continuation des Essais de morale* [de Nicole], *tome XIV, contenant la Vie de M. Nicole et l'histoire de ses ouvrages* [par l'abbé Goujet]. A Luxembourg, 1732, in-8°. — Sainte-Beuve, *Port-Royal*, t. IV, livre V, chap. vii et viii.

environ, il avait commencé de servir par la plume les doctrines de la maison, en composant, sous l'inspiration d'Arnauld, quantité d'écrits et de pamphlets, en français et en latin. La première rédaction de son petit traité *De la comédie* date, selon l'abbé Goujet, de 1659, et fut imprimée « pour servir de préservatif contre les ouvrages de François Hédelin, abbé d'Aubignac, qui en 1657 avait fait l'apologie des spectacles, dans son traité de la *Pratique du théâtre*[1] ». Il n'était pas question, à cette époque, de l'opéra français, dont, comme chacun sait, les représentations publiques ne commencèrent qu'une douzaine d'années plus tard ; après une allusion, dans le premier paragraphe, aux auteurs « qui ont entrepris de louer le théâtre », l'écrit de Nicole ne visait donc que « la comédie », mais sous cette unique définition tout le théâtre littéraire et en particulier les tragédies de Corneille. Le problème de l'utilité ou du danger des spectacles avait depuis des siècles fort reculés (puisque Tertullien déjà s'était occupé des « jeux publics ») attiré l'attention des théologiens, — et non pas seulement des théologiens catholiques, car dans la longue bibliographie de ce sujet très complexe figure entre autres, à la date de 1639, le livre d'un ministre protestant, qui examine « si les enfants de Dieu peuvent en bonne conscience » assister aux « spectacles publics »[2]. L'apparition du volume de l'abbé d'Aubignac raviva la discussion. Il semble que Nicole en ait été l'un des premiers contradicteurs, et que ses arguments aient paru d'un grand poids, car l'abbé Goujet nous apprend que « messire Alexandre Varet, grand vicaire de Sens », en fit entrer une partie dans son *Traité de l'éducation chrétienne des enfants*, publié à Paris en 1666, et que le prince de Conti en profita pour écrire son *Traité de la comédie et des spectacles*, répandu tout d'abord par des copies et imprimé après sa mort, sans nom d'auteur, en 1667.

Il était donc fort juste que Nicole, réunissant à partir de 1671, sous le titre général d'*Essais de morale*, un grand nombre de ses ouvrages précédents, fît place à son *Traité de la comédie* dans l'un des premiers volumes. Le premier de tous parut sous le pseudonyme de *Mombrigny*. Le second et le troisième, en 1675, sous celui du *sieur de Chanteresne*. Le *Traité de la comédie* se trouvait dans ce troisième volume, et pour l'y insérer, dit l'abbé Goujet, Nicole « le corrigea en divers endroits, et y ajouta même quelque chose ». Les éditions suivantes des *Essais de morale*, jusqu'à la quatrième, qui parut en 1782, n'y apportèrent pas, à notre connaissance, d'autre modification que la suppression d'un pseudonyme abandonné par l'auteur dès 1678, date de publication du tome IV. Dans le tome V, anonyme, furent placées quelques *Pensées sur les spectacles*, où se répétaient certains arguments produits dans le précédent traité. Quoique, à l'époque où furent ainsi réunis les premiers écrits de Nicole, le théâtre de l'Opéra, ou

1. *Vie de M. Nicole*, p. 60.

2. *Instruction chrestienne, touchant les spectacles*... par André Rivet, La Haye, 1639, in-12.

« Académie royale de musique », fût ouvert depuis plusieurs années et séduisît par des attraits nombreux et déjà par le simple attrait de la nouveauté, un public depuis longtemps avide de tous les genres de divertissements, Nicole, jugeant que son réquisitoire contre « la comédie » suffisait contre toutes les formes dramatiques, n'y introduisit pas la moindre application aux spectacles en musique. A vrai dire, il était trop de Port-Royal, trop rigoureux janséniste d'idées, de goûts et de sentiments, pour attacher quelque importance à la frivolité de la musique. Ni dans son essai sur *la Manière d'étudier chrétiennement*, ni dans son *Traité de l'éducation d'un prince*, il ne songea à faire la moindre allusion aux arts ; aucun d'eux n'entre dans son examen des matières d'enseignement ; aucun d'eux ne lui semble digne d'occuper l'intelligence ; l'Opéra, s'il en soupçonnait l'existence, ne devait lui apparaître que comme un plaisir inutile et vide, récemment surajouté à ceux entre lesquels se partageaient les heures désœuvrées des gens du monde. Il en était bien ainsi pour un grand nombre, et aujourd'hui encore, pour nos « snobs » modernes, abonnés et abonnées des jours élégants, à qui l'audition des chefs-d'œuvre semble une « distraction », un « sport artistique », un devoir de société, tracé par le code du bon ton. A ceux-ci s'applique encore la rude semonce du vieux moraliste : « Il est visible qu'ils n'y vont pas pour se délasser l'esprit des occupations sérieuses, puisque ces personnes, et particulièrement les femmes du monde, ne s'occupent presque jamais sérieusement. Leur vie n'est qu'une vicissitude de divertissements. Elles la passent toute dans les visites, dans le jeu, dans le bal, dans les promenades, dans les festins, dans les comédies. Que si elles ne laissent pas de s'ennuyer, comme elles font souvent, c'est parce qu'elles ont trop de divertissement, et trop peu d'occupations sérieuses. Leur ennuy est un dégoût de satiété, pareil à celuy de ceux qui ont trop mangé ; et il doit estre guery par l'abstinence, et non pas par le changement des plaisirs. Elles se doivent divertir en s'occupant, puisque la fainéantise et l'oisiveté sont la principale cause de leur ennuy ». L'erreur de ce prédicant bourru n'est pas d'avoir frappé à tour de bras sur les défauts de ses contemporains, mais de n'avoir voulu ni apprendre, ni deviner ce qu'est l'art pour des âmes capables de le comprendre, de le servir et de l'aimer. D'autres motifs encore que l'étude des questions de morale pouvaient avoir dicté à Nicole ses doctrines contre le théâtre : depuis l'âge de vingt ou vingt-cinq ans, il professait dans les petites écoles créées pour rivaliser avec celles des Jésuites ; il collaborait aux pamphlets théologiques dont la célèbre Compagnie était sans cesse harcelée ; et lorsqu'en se déguisant sous le nom de Chanteresne il rompait de lourdes lances contre « la Comédie », l'on peut être assuré qu'il entrait dans ses desseins de nuire aux représentations de collèges, qui faisaient partie du plan d'éducation des Jésuites et qui attiraient chez eux une foule brillante.

Quoi qu'il en soit du but réel ou caché que Nicole avait visé dans son écrit sur la comédie, il est certain que cet écrit pénétra bientôt en Allemagne et y fut invoqué à l'appui de raisonnements dirigés non plus

seulement contre le théâtre littéraire, mais en même temps contre le théâtre d'opéra et la musique en général. En 1696, Gottfried Vockerodt, recteur à Gotha, dans une thèse latine divisée en neuf « consultations », lança de violentes attaques contre « les abus de la pratique musicale ». Cette publication fut le point de départ d'une longue polémique, dans laquelle Vockerodt eut pour adversaires Johann Bähr (ou Beer), maître de concerts à Weissenfels, Johann-Christoph Lorber, « poète couronné », avocat à Weimar, et Johann-Christoph Wenzel, recteur à Altenbourg [1]. Après avoir d'abord appuyé ses théories antimusicales sur des textes tirés d'auteurs anciens et de Luther, Vockerodt chercha dans des écrits plus modernes de nouveaux arguments à opposer à ceux de ses contradicteurs. C'est ainsi qu'il invoqua l'autorité de « M. de Chanteresne » et du prince de Conti, au titre même d'un livre que deux catalogues des foires, en 1699, et, par suite, M. Göhler, indiquèrent sous le nom erroné de Bockerodt : *Wiederholtes Zeugnüss der Wahrheit gegen die Music und Schauspiele, Comedien und dergleichen Eitelkeiten. Hierzu kommt des Herrn von Chanteresne Bedenken von denen heutigen Schauspielen, wie auch Hn. Armand von Bourbon, Prinzens von Conti, Tractat von denen Pflichten grosser Herren*, Iena, Bilken. In-4 [2]. La similitude du nom de l'imprimeur et l'analogie du titre nous font supposer que le volume annoncé aux foires de l'année suivante et classé par M. Göhler au nom de Chanteresne était encore un écrit de Vockerodt, inconnu, celui-là, tout au moins des bibliographes musiciens : *Deutlicher Erweis, dass Opern und Comödien spielen und sehen kein Mittel-Ding, sondern eine genommene Freiheit sei, welche mit den Pflichten des Wahren Christentums streite, aus einem französischen Autore nahmentlich Herrn von Chanteresne gezogen. Samt einem Anhang von eben dieser Materie*, Iena, bey Joh. Bielken in-4 [3].

On jugera par ce qui précède du genre de services que peuvent rendre aux historiens de la musique les catalogues des anciennes foires allemandes, tels que les mettent à leur disposition les travaux de M. Göhler. Ils ne doivent pas être considérés comme des documents « de tout repos », puisque tantôt la hâte ou la négligence des libraires qui les ont rédigés, et tantôt les fraudes résultant chez eux du désir d'écouler quelque stock encombrant, y causent des inexactitudes fréquentes de

1. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 14. — Forkel, *Litteratur de Musik*, p. 480, 481. — Fétis, aux articles *Bæhr*, *Lorber* et *Vockerodt*. — Eitner, aux mêmes noms. — On trouvera dans le volume de E.-O. Lindner, *Zur Tonkunst*. p. 367-378, des extraits étendus de plusieurs de ces ouvrages de polémique, qu'il est assez difficile de pouvoir consulter aujourd'hui.

2. Göhler, 2, n° 131 ; *Sammelbände*, III, 328. Fétis, qui possédait ce livre (lequel est aujourd'hui à la bibliothèque royale de Bruxelles, dans le fonds Fétis), l'a cité au véritable nom de son auteur, Vockerodt.

3. Göhler, 2, n° 265. — Une édition italienne du traité de Nicole parut en 1752 sous ce titre : *Trattato della commedia del Sr Chanteresne, tradotti in italiano dal P. Aless. Pomp. Berti*. Roma, Fulgoni, 1752, in-12. Cet ouvrage peu connu est mentionné dans le catalogue de la *Collection théâtrale de M. Joseph de Filippi*, Paris, 1861, n° 231.

noms, de titres, de lieu, de dates. Consultés cependant avec prudence, ils sont d'une très réelle utilité.[1]

Il faut en dire autant de tous les documents que l'on pourrait appeler des documents bibliographiques indirects, qu'ils soient d'ordre administratif ou commercial : traités, contrats conclus entre auteurs et imprimeurs; approbations, permissions, privilèges obtenus pour la mise en vente des ouvrages ; prospectus, catalogues, annonces, destinés à faciliter cette vente. Aucune de ces sources accessoires d'information ne doit être négligée, pour éclairer la science bibliographique, la plus utile en même temps que la plus épineuse des sciences auxiliaires de l'histoire musicale.

Michel Brenet.





QUESTIONS PRATIQUES

LE CHANT DES FIDÈLES

On a généralement de fausses, très fausses idées, sur le rôle du chant à l'église ; elles réagissent naturellement sur la façon de l'exécuter.

De ce qu'on n'a pas d'idées bien nettes sur la musique liturgique, on finit par accorder à certains points secondaires une importance capitale, et à laisser dans l'ombre ou à supprimer même ce qui doit être le principal.

Comme exemples on peut citer :

1° Au point de vue général, la fausse persuasion que le chantre seul ou la maîtrise est chargé des mélodies sacrées ;

2° Au point de vue de la compréhension des offices, tout l'effort porte sur les Saluts, tandis que les Vêpres et la Messe elle-même sont négligées ;

3° Comme confusion dans le choix et le rôle de la musique, le jeu de l'orgue à l'Offertoire ou le chant d'un motet à l'Élévation considérés comme les deux parties principales de la Messe dans lesquelles la musique doit être le plus soignée.

Je ne crois pas exagéré de dire que, en grande partie, ces abus, — car ce sont de véritables abus, — proviennent de ce que le chant des fidèles n'est pas, dans les églises où cela se produit, resté ce qu'il devait être, et ce qu'il était autrefois.

En effet, si le majestueux unisson des fidèles disparaît de la liturgie, la partie de l'office qu'ils devaient chanter revient aux clercs. Dès lors, il n'y a plus aucune différence entre les chants réservés à ces derniers et ceux du chœur général.

Alors s'explique que, pour soulager le petit chœur de chant, on ait parfois remplacé certains versets par un jeu du grand orgue, dont le rôle ici serait de soutenir la masse du peuple.

Ainsi se comprend l'envahissement du faux-bourdon, d'abord spécial à certaines pièces, et qu'on finit par appliquer à des chants qui ne le comportent pas.

De là encore vient que, la maîtrise étant fatiguée par l'exécution des chants communs, les mélodies à elle réservées par la liturgie, comme le graduel, l'alléluia, etc., sont négligées.

*
* *

Voici deux ou trois anecdotes montrant les difficultés qui s'opposent parfois à remonter le courant : on pourrait les multiplier à l'infini, tellement les mauvaises habitudes sont ancrées dans l'esprit de tant de personnes.

Dans une petite ville d'un diocèse de l'Est, l'archiprêtre avait résolu de tout faire pour arriver à restaurer dans son église le chant des fidèles. Il convie donc à des répétitions quelques hommes et jeunes gens sur lesquels il savait pouvoir compter : on travaille, on étudie deux ou trois antiennes et psaumes, un *Kyrie*, un *Credo*, et le premier essai se fait au bout de trois semaines, à la « messe des hommes ». Le petit groupe bien préparé entraîne la masse : celle-ci prend goût à ces chants bien mieux qu'aux cantiques qu'on lui servait auparavant.

Savez-vous pourquoi on n'a pu continuer ? Lorsqu'on voulut en faire autant pour l'office public de la grand'messe ou des vêpres, les chantres se refusèrent à marcher ; ils entraînèrent le maître de chapelle, formèrent une coalition, firent enfin le siège du conseil de fabrique, de telle façon que celui-ci enjoignit à l'archiprêtre de cesser pour éviter les « scandales » que cela amenait !

Dans une autre paroisse d'une très grande ville, la maîtrise exécute tous les dimanches des motets divers au « Salut ». Le premier dimanche de chaque mois, affluence de quatre à cinq cents hommes pour la procession du Saint-Sacrement et la bénédiction solennelle.

Croirait-on qu'ici le curé lui-même s'opposa à ce que cette masse chantât l'*Inviolata* et le *Tantum ergo ?* Il fallut que plusieurs vicaires renouvelassent à plusieurs reprises, pendant plusieurs mois, leurs efforts près de leur curé pour y arriver.

Or, notez que les hommes en question ne demandaient qu'à chanter, et qu'ils le faisaient, sous la direction de leurs aumôniers, dans leurs cercles et patronages respectifs.

Ailleurs, la première fois qu'on réunit les jeunes filles des confréries pour leur apprendre à dire les psaumes, on constata que leurs « manuels de piété » ne les contenaient pas ; ils ne donnaient que cette contrefaçon d'office nommée « petites vêpres ».

Dans un autre endroit, des jeunes filles possédaient un autre livre de piété dans lequel ne figurait même pas le texte des prières et des chants de la messe ordinaire !

Comment s'étonner, après cela, si tant de fidèles se dégoûtent rapidement de l'assistance à des offices qu'ils ne savent ni ne peuvent suivre ? aussi beaucoup n'y viennent-ils que lorsqu'ils savent y devoir entendre de la musique.

*
* *

Il y a donc à combattre, il n'y a pas à le nier, pour rétablir le chant des fidèles à l'église là où il n'est plus. C'est la condition *essentielle* de la restauration de la musique sacrée : c'est pour l'avoir négligé que tant d'efforts ont été perdus.

Mais ce rétablissement du chant de la messe, auquel le Pape tient tant, ne peut venir que du clergé. Qu'un ou plusieurs prêtres apprennent aux enfants du catéchisme trois ou quatre chants simples de la messe, les principaux psaumes des vêpres, et avec le temps, deux ou trois mélodies du *Tantum ergo*, voilà la base.

Après les catéchismes, prenez séparément les confréries, et, un beau jour, faites le sacrifice des barbares faux-bourdons accompagnés de toutes les trompettes de l'orgue, et, résolument, lancez le chant alternatif des clercs et des fidèles, soutenus tour à tour par deux orgues, s'il en est besoin, dans les grandes églises.

Soyez certains qu'en agissant ainsi, vous aurez, avant un an, rétabli et assuré le chant des fidèles. Désormais, le chœur de la maîtrise sera déchargé d'un de ses plus lourds fardeaux, et pourra songer, sans crainte, à perler dans la perfection les *alleluias* de saint Grégoire et de Palestrina.

NOTATOR.

N. B. — Les prochaines *Questions pratiques* traiteront des maîtrises (1er article).





Le « Motu proprio » sur la musique sacrée

ET LA PRESSE FRANÇAISE

L'annonce de l'acte pontifical fut répandue en France par les journaux dans le courant de décembre 1903.

Une « correspondance romaine » parue en plusieurs feuilles autorisées de Paris et de province parlait d'une « Encyclique » sur la question seule du chant grégorien. On a pu voir, par le texte publié en notre numéro de janvier, que la portée du document papal est beaucoup plus importante.

Ce qui était à prévoir en France est arrivé dès lors : on a beaucoup, énormément écrit, plus encore bavardé, le plus souvent à tort et à travers.

Rien d'amusant comme la lecture de certains journaux ou anticléricaux ou indifférents, les uns applaudissant à l'acte du pape, qui allait avoir pour effet de vider les églises (!) dans lesquelles les fidèles n'auraient plus rien pour les attirer (entre parenthèses, ce serait de bien piètres fidèles, et peu formés à la vie chrétienne) ; d'autres déplorant l'intervention papale, qui empêchait désormais les chanteurs et instrumentistes des théâtres d'ajouter, dans les grandes villes, le salaire du temple à celui du concert, faisant pendant aux abbés de cour du XVIII[e] siècle, qui « vivaient de l'église et soupaient du théâtre ».

Un journal connu pour son genre bluffeur écrivait même gravement que, sur des observations de ce genre faites « respectueusement » (oh ! combien !) par ses rédacteurs, le Saint-Père avait retiré son *Motu proprio ;* ce qui permettait au même journal, deux jours après, d'écrire que le Pape était d'un caractère indécis, ne sachant à quel parti s'arrêter !!!

Il serait trop long et fastidieux d'énumérer les bêtises écrites à ce sujet sur le plain-chant et la polyphonie.

Avant de passer en revue les faits les plus importants de cette campagne de presse, faisons constater que les journaux catholiques se sont en général bornés à insérer le texte ou une analyse du *Motu proprio* sans aucun commentaire. Quelques-uns, et même certaine *Semaine religieuse*, ont annoncé purement et simplement la chose dans un

entrefilet d'une vague portée, mais sont depuis revenus à de meilleurs sentiments.

Il faut cependant excepter la grande presse de province, qui a, soit emprunté des articles *ad hoc* à d'autres journaux, soit publié d'intéressantes études. Citons au hasard l'*Express du Midi*, le *Salut public* de Lyon, le *Journal de Roubaix*, etc.

A Paris, l'intérêt s'est tout d'abord concentré dans l'*Écho de Paris*, sous la plume humoristique de M. H. Gauthier-Villars ; dans le *Journal des Débats*, avec un substantiel et fort intéressant article de M. André Hallays ; dans le *Temps*, par M. P. Lalo.

Mais le point culminant de ce qui s'est écrit a été l'échange de lettres entre M. Jouin, curé de Saint-Augustin, et M. Camille Bellaigue, l'éminent critique, qui ne l'attaquait point.

Dans le *Temps*, où il publie de temps à autre d'intéressantes *Silhouettes de musiciens*, M. C. Bellaigue avait profité de l'occasion pour parler, sous ce titre, de « Messieurs les Curés de Paris » ; non pas que tous y soient compris, mais les plus bruyants sont, hélas ! les plus éloignés du sens de l'acte pontifical. Mais résumons la polémique par la *Lettre de l'Ouvreuse* de l'*Écho de Paris*, dont nous demandons à nos lecteurs la permission de reproduire divers passages :

Et maintenant, constatons que le *Motu proprio* de Pie X a produit l'effet d'un pavé, ou du moins d'une pierre (angulaire) dans la mare des maîtrises ; beaucoup de fabriciens, alarmés, coassent, se donnent de l'importance, veulent se faire aussi gros que le bref ; les journaux s'en mêlent : *Monde artiste, Courrier musical, Revue universelle* (j'affirme que la note ajoutée à l'article sur la « Réforme de la Musique religieuse » n'émane pas de l'auteur)...

Camille Bellaigue, pour avoir apprécié cette quasi-décrétale avec un spirituel bon sens, et pour avoir montré, lumineusement, les abus ridicules, sinon scandaleux, auxquels elle va, enfin, mettre terme, l'ami Bellaigue est pris à partie par M. Ernest Jouin, mélomane bien intentionné, mais qui, dans l'espèce, raisonne à côté, obstinément. Cet éclectique prône l'extravagante adaptation du quatuor berliozien, en *Ave Maria*, qu'on entend à Saint-Augustin, et allègue que les paroissiens prennent goût à cette mascarade musicale. Je n'en suis pas étonnee ! C'est pour complaire à ces personnes encroûtées (« d'ailleurs pieuses », comme dit le Saint-Père) que l'on joue certain *O salutaris*, attribué à Méhul, qui n'en peut mais, et que l'on accommode le *Jesu Redemptor* sur un vieil air de mazarinade :

Tous les bourgeois de Châtres
Et ceux de Montlhéry !

Oh ! ces cantiques nigauds et inconvenants, cuisinés par des tripatouilleurs qui, mettant à la place de « Sylvie » le nom de Jésus, transforment *O Fontenay, qu'embellissent les roses* en *O saint autel qu'environnent les anges* — et servent chaud !

Que de curés s'adonnent à « de tels essais », selon le mot de M. Jouin...

Dieu merci, il est d'autres curés qui, sans le moindre souci des récriminations de Mgr Latty, révèrent le grégorien, tel que l'enseigne Dom Pothier ou Mgr Foucault (de qui les méthodes diffèrent infiniment moins que certains ne se l'imaginent). A Saint-François-Xavier, M. Gréa s'est empressé de déférer aux ordres de Rome qui ont rempli d'aise le cœur du zélé Perruchot. On a déjà cité l'ancien curé de Saint-Gervais, M. de Bussy, et le vénérable abbé de Valois, *qui fuit* des Blancs-Manteaux. Là-haut, sur la Butte, MM. Loth et Decaux, soutenus par le chapelain Peuportier et son clergé, font d'excellente musique. Quant à l'érudit Amédée Gastoué (de qui la

Schola devrait bien se dépêcher de publier le *Cours de plain-chant romain grégorien*), il édifie Belleville, avec de jeunes vicaires aussi ardents à défendre Palestrina qu'à refouler les Apaches.

En voulez-vous encore ? A Bercy, cette petite paroisse au fin bout de Paris, M. Raffat fait des merveilles, encouragé par son curé Maumus (frère, je crois, d'un dominicain dont je ne partage fichtre pas toutes les idées). A Clichy, dont l'abbé Blauvac reconstruit l'église — je me suis fait rincer au bac, monsieur le curé, sans quoi je vous enverrais mon obole, — M. Drees dirige sa petite maîtrise palestrinienne, faut voir ! Et les patronages, Malmaison, avenue de Saxe, etc. Et les Lilas... Quel milieu poétique pour faire du grégorien, avec Claudine !

M. Jouin persévérera-t-il dans sa diabolique erreur? Et préférera-t-il encore, à ces efforts encouragés par le Saint-Père, l'indigne caricature du *Tantum ergo*, qui lui plaît tant, chanté sur un air d'opéra, « par un puissant ténor »?

Aux raisons de bon sens et de convenance opposées aux idées personnelles de M. le curé, on pourrait encore ajouter celles tirées du droit canonique et de la liturgie ; un prêtre ne doit pas, en effet, ignorer ce qui est ou n'est pas en la matière prescription ou défense de l'Église et parler des « quatre motets liturgiques » du salut du très saint Sacrement. Il n'y a point, en effet, de « motet liturgique » ; quant à avoir quelque chose de liturgique dans la bénédiction du Saint-Sacrement, il n'y a de prescrit que le *Tantum ergo*, lequel doit être chanté par le chœur, et non pas par « un puissant ténor », surtout sur une mélodie empruntée au théâtre.

Quant aux autres chants, ils sont simplement le résultat d'usages ou de traditions locales, et varient de diocèse à diocèse ou même d'église à église ; il est fort rare que les évêques prescrivent quelque chose pour cette cérémonie de pure piété.

M. C. Bellaigue répondit fort dignement à M. Jouin, mais celui-ci ne se tint pas pour battu : il répliqua encore !

Cette polémique ramena chez certains le souvenir de l'expulsion des Chanteurs de Saint-Gervais par un autre curé de Paris, et le *Courrier musical* put écrire :

Bordes peut à bon droit s'enorgueillir de voir enfin sur le point d'être réalisé le beau rêve pour lequel il lutte avec un actif et souriant courage, depuis longtemps, aux côtés des Guilmant et des Vincent d'Indy.

Il y a deux ans à peine, les Chanteurs de Saint-Gervais, expulsés par un ecclésiastique en exercice comme les Bénédictins par un ecclésiastique renégat, devaient quitter la tribune où ils avaient pendant longtemps magnifié le vieil Art sacré. On sait qui les remplaça ! Une fois de plus, les palestriniens purent s'indigner d'ouïr les successeurs de ces admirables interprètes imiter « le grincement des crécelles, le hiement des poulies, le cri des grues »...

Que ces abominations soient difficiles à extirper, nul n'en doute, le Pape moins que personne, puisqu'il dit expressément que « les préjugés en pareille matière sont tenaces chez certaines personnes pieuses ».

M. le curé de Saint-Gervais, sans doute pieux, est assurément cuirassé de préjugés ; espérons qu'il ne les conservera point avec cette ténacité dont parle Pie X ; espérons que le Pontife lui expédiera un exemplaire personnel de son « Instruction » ; espérons enfin que ce fâcheux mélomane voudra bien la lire à ses ouailles et à ses fabriciens, quand ils auront fini de méditer sur *Thaïs*.

Henry Gauthier-Villars.



Bientôt le mouvement de presse s'étendit un peu plus.

L'*Éclair* interviewa M. Th. Dubois, directeur du Conservatoire national de musique, et M. V. d'Indy, directeur des études de la *Schola*.

Le sentiment de ces deux musiciens sur le *Motu proprio* fut sensiblement le même ; tous deux remercient le Pape d'avoir rendu cet édit en faveur de l'art musical ; et le contentement paraît seulement tempéré chez M. Dubois au souvenir des nombreux « solos » qu'il a autrefois composés — on sait en effet que M. Th. Dubois s'est depuis longtemps astreint à écrire dans un genre sévère ; — du côté de M. d'Indy, la satisfaction apparaît plus grande, puisque la *Schola* a pour ainsi dire, appliqué, avant la lettre, l'Instruction papale.

Enfin, le même journal croit devoir donner aussi le résumé d'un entretien avec un évêque « d'un des plus intéressants diocèses de France » (*sic*). On ne nous dit pas, du reste, en quoi ce diocèse est intéressant, mais, à coup sûr, l'interviewé — ne supposons pas un instant qu'il soit un évêque — ne l'est pas.

Car confondre le plain-chant avec la musique palestrinienne est déjà un peu fort ; mais quand le personnage inconnu proteste contre le chant grégorien, qui, dit-il, n'admet pas de solo, il oppose comme exemple les versets... du *Rorate cœli*, traité par lui de musique !

A son tour, le *Monde musical*, tout en estimant « qu'au bout du compte rien ne sera changé, l'autorité la plus puissante et l'esprit le plus haut étant incapables de réformer les mœurs et de corriger le goût », demanda leurs opinions à d'autres musiciens. De la réponse de C. Saint-Saëns nous extrayons :

Pour quelle raison, entre autres, proscrire les cymbales et les tambours, alors que l'on voit des anges s'en servir dans les tableaux des primitifs ? Tout dépend de la façon dont ces instruments sont employés. Qui appréciera la longueur des ritournelles permises ou défendues ? A quoi reconnaîtra-t-on les mélodies *universelles* ?

Dans tout cela, je vois des mots, des phrases d'un fort bel effet et pas autre chose. Le monde continuera à marcher comme devant.

Pour M. Gabriel Fauré :

Les instructions dont vous me parlez, dit-il ne modifieront en rien les habitudes prises, du moins pour ce qui concerne les églises de Paris. D'abord parce que, avec la meilleure foi et le plus mauvais goût du monde, le clergé est convaincu qu'il se tenait dans la note, même avant la publication desdites instructions. En second lieu, parce qu'il existe une inconsciente complicité entre les fidèles et le clergé pour trouver que tout est pour le mieux. Et aussi, parce qu'il est bien difficile d'établir une démarcation entre ce qui est du style vraiment religieux et ce qui n'en est pas. Cela peut différer suivant le jugement de chacun.

Nous ferons remarquer à l'excellent musicien qu'est M. G. Fauré qu'il ne s'agit pas « de style vraiment religieux », il s'agit des conditions

de la musique sacrée », c'est-à-dire de la musique qui doit être « consacrée » à l'office liturgique en en suivant les règles, ce qui est tout à fait différent.

La réponse, au reste, a été donnée par le maître A. Guilmant :

Vous voulez bien me demander ce que je pense du *Motu proprio* du Pape Pie X et je vous remercie de cette confiance.

Je trouve ce document rempli d'un sentiment très élevé de l'art musical religieux et j'espère qu'il fera cesser les abus musicaux qui se commettent dans beaucoup d'églises. Revenir au chant grégorien si admirablement reconstitué par les Bénédictins de Solesmes sera un bienfait ; il faut, lorsqu'on se trouve à l'église, y entendre une musique *toute différente* de celle qui s'exécute dans les théâtres et les concerts ; plus d'adaptations de paroles liturgiques sur des airs d'opéras, mais des *chœurs* écrits dans le sentiment des paroles et vraiment religieux ; pour cela, il n'y a qu'à s'inspirer du chant grégorien et des œuvres des grands maîtres des XVI[e] et XVII[e] siècles, *sans les copier*, bien entendu. Il me semble utile de faire une distinction entre la musique destinée aux offices et celle qui, déguisée sous les noms de messes ou de grands motets, n'est autre que des oratorios comme en demandaient les hauts personnages possédant une chapelle privée. Les messes de J. Haydn, maître de chapelle du prince Esterhazy, en sont un exemple ; ces œuvres, au point de vue musical, renferment certainement de fort belles pages, mais ont le caractère d'oratorios; elles sont divisées par morceaux formant une pièce, comme le *Gloria*, le *Credo* et même l'*Agnus Dei*; le *dona nobis pacem* y est presque toujours traité sous la forme d'un morceau brillant. On a plutôt l'air de sommer Dieu de nous donner la paix, que de la lui demander humblement, comme il convient. Ces œuvres sont de la musique pour les concerts spirituels.

Que dire des cantiques avec leurs paroles souvent mal adaptées à des airs d'opéras comiques, et même grivois ?

Il faut espérer, en ce qui concerne l'orgue, qu'on supprimera dans les mariages toutes ces marches d'opéras, qui, en dehors de leur inconvenance à l'église, sont d'un effet déplorable sur ce noble instrument et le font ressembler à un orgue de foire !

C'est une honte et c'est un véritable supplice pour les bons organistes de jouer ces choses. Croiriez-vous qu'une fois on m'a demandé de faire entendre le menuet de l'*Arlésienne* dans un mariage ! J'ai refusé, comme vous le pensez bien, mais le seul fait de demander de pareilles choses témoigne du mauvais goût qui règne dans les églises.

A mon sens, si on veut faire une bonne réforme, il faudra commencer par introduire le goût du plain-chant et de la *vraie* musique religieuse dans les séminaires, grands et petits; de cette façon, les jeunes abbés, devenus curés, sauront apprécier la musique qui convient au culte, et encourageront (au lieu de les décourager) leurs maîtres de chapelle et leurs organistes. Je connais un maître de chapelle qui, après avoir fait chanter une messe de Palestrina, reçut ce beau compliment de son curé : « Cette musique manque d'ampleur, elle est bonne pour les dimanches simples » ! Après cette appréciation, il n'y a plus rien à dire [1]

1. Dans une autre interview, nous lisons : « Pour parler uniquement des hommes de la génération présente, on doit publier bien haut que M. l'abbé Chérion, maître de chapelle de la Madeleine, a, à Moulins, il y a quelque vingt ans, réalisé le programme palestrinien, et que c'est auprès de lui que M. Bordes n'a même pas dédaigné de s'initier aux secrets des œuvres du maître italien. Ceci devait être dit. Avant d'exalter les nouveaux venus, respectons les anciens initiateurs. »

Nos lecteurs n'ont qu'à se reporter aux diverses années de la *Tribune* pour voir — et encore dans notre dernier numéro — que nous avons toujours, dès nos origines, mis à leur place ceux qui, depuis Choron, ont cherché à « réaliser le programme palestrinien » ; cependant, on nous rendra cette justice, que c'est seulement par les exécutions de Saint-Gervais que ce programme — celui de la Chapelle papale — a été entièrement exécuté, porté à la connaissance du grand public, et que le goût s'en est répandu en France.

Mais *il est faux*, *absolument faux*, que M. Bordes se soit initié à ce répertoire près de M. l'abbé Chérion.

*
* *

On ne saurait mieux dire, et la lettre de M. Guilmant renferme aussi la majeure partie de la réponse à donner à des idées que nous avons trouvées avec surprise exprimées dans la *Revue du Clergé français,* sous la plume d'un jeune prêtre de talent.

Quand donc le clergé comprendra-t-il qu'autre est la musique dite religieuse, en forme d'*oratorios*, de *cantiques*, de *cantates*, expressions « d'une foi qui se manifeste avec éclat », mais foi individuelle ; et qu'autre est la musique qui doit *faire prier* tous les fidèles dans les formes prescrites ou admises par l'Église, et surtout celles qui, comme les mélodies liturgiques, correspondent à un suprême degré aux qualités de *sainteté*, d'*art vrai*, d'*universalité* !

L'auteur de l'article en question, prenant à partie M. Camille Bellaigue, s'efforce de le combattre avec ses propres armes.

Dans son livre de la *Psychologie musicale*, le critique de la *Revue des Deux-Mondes* a en effet écrit, en *constatant* que l'évolution de la musique religieuse a surtout été dramatique :

« L'art musical abandonne de plus en plus l'église pour le théâtre ; parfois même il transporte le théâtre à l'église... Faut-il s'indigner, s'étonner même si la musique cherche une forme saisissante pour rendre le sentiment, parfois la passion religieuse ? »

Eh bien ! il nous semble que ceci rentre exactement dans ce que nous avons dit plus haut. C'est d'abord la constatation, puis la définition de cette musique religieuse individuelle, mais non liturgique ; et c'est pour ne pas l'avoir compris que tant de clercs s'égarent.

Mais prétendre que M. C. Bellaigue justifie par sa phrase l'adaptation à un texte liturgique d'un air de *Xerxès*, comme le fait faire en son église M. l'abbé Jouin, ou d'un épisode de *Parsifal*, comme le voudrait l'auteur de l'article en question, c'est s'abuser étrangement.

Entendons-nous bien : nous ne nous indignons pas qu'un *Stabat* ou un *Requiem*, de Verdi ou de Rossini, qu'une messe de Mozart ou de Beethoven, « transporte le théâtre à l'église » en cherchant l'expression la plus dramatique des paroles sur laquelle elle est faite, mais nous constatons qu'elle ne répond pas à son cadre, n'est pas faite pour la liturgie, en un mot, *n'est pas à sa place*, suivant le mot de d'Indy.

J. de Muris.

N. B. — Il nous sied peu, après un tel débat, de redescendre à des questions de polémique personnelle, mais nous ne pouvons nous empêcher de relever des erreurs et... inexactitudes flagrantes dans la façon dont l'article en question parle de la *Schola*.

I. Bien loin d'avoir été « longtemps indécise sur la question du plain-chant » et ne s'être « ralliée aux idées des Bénédictins qu'assez récemment », la *Schola* a dit, *dès sa fondation* :

«... Ces éléments constitutifs de toute bonne interprétation, ont été récemment

remis au jour par les RR. PP. Bénédictins. *C'est sur ces principes d'exécution que nous nous appuierons pour faire revivre l'esprit grégorien dans le plain-chant dégénéré* ». (*Tribune*, numéro spécimen, *commentaires.*) Nous y ajouterons tout l'article du R. P. Lhoumeau, dans le premier numéro, en janvier 1895, et, sur le titre même de ce premier numéro, au premier rang des collaborateurs du journal : « RR. PP. Dom Pothier, Dom Mocquereau, Dom Bourigaud ».

II. Sur « la remise en honneur de la musique palestrinienne », l'auteur trouve que les exécutions de Saint-Gervais péchaient « par excès d'art » ; or, d'autres personnes s'y ennuyaient mortellement !

III. Sur « la création d'une musique religieuse moderne », l'auteur accuse les œuvres de notre « Répertoire moderne » de renfermer des « platitudes... vraiment au-dessous de la norme commune », et pour les autres, « œuvres honorables », de n'être que des « pastiches » de Palestrina et de ses émules. Que certaines œuvres soient en effet écrites dans un genre assez voisin de celui du xvie siècle, c'est possible, mais pastiches, jamais ; pour la majeure partie de cette série vocale, les ressources de l'art moderne ont, au contraire, été habituellement employées ; en tout cas, nous n'avons cessé de mettre en garde nos compositeurs contre le danger de l'imitation et de l'emprunt.

On fait aussi un grief à M. V. d'Indy d'avoir dit dans l'interview de l'*Éclair* : « Nous excluons, en fait, à peu près tout ce qui se donne actuellement, dans les églises, sous le nom de musique religieuse moderne ». C'est très exact, « ce qui se donne dans les églises », et non point *ce qui a été composé* pour l'église : car ce sont précisément celles des œuvres de Gounod, par exemple, qui rentrent le plus dans le *desideratum* liturgique, qu'on n'exécute presque jamais.

IV. Enfin, on accuse la *Schola* de n'avoir pas tenu sa promesse « pour l'amélioration du répertoire des organistes ». En vérité, c'est se méprendre étrangement sur notre œuvre que nous supposer prêts à « publier » un répertoire complet de musique d'orgue nouvelle. N'est-ce rien, nous le demandons, d'avoir répandu ou rappelé à tous, en de nombreuses églises de France, l'œuvre colossale d'un Bach, par des leçons, des cours, des conférences, des exécutions ? N'est-ce donc rien d avoir publié, avec l'aide d'un Guilmant, ces *Archives des Maîtres de l'Orgue* ? N'est-ce donc rien d'avoir lancé chaque année, dans la carrière musicale, dix, vingt, trente organistes rompus à la science de leur art ?

Nous n'aurions rien répondu à toutes ces accusations si elles n'avaient été portées par une revue habituellement bien rédigée, et qui jouit de quelque autorité dans le clergé français. Elles prouvent malheureusement, une fois de plus, que ceux qui nous accusent ne connaissent pas nos œuvres, n'ont même pas lu nos publications ; elles justifient le jugement de M. P. Lalo, quand, dans l'article cité plus haut, il parle de certains ecclésiastiques qui comprennent et goûtent « la musique d'opéra, la musique de concert, la musique de salon, toute musique enfin, hors la musique d'église ».

J. de M.





La Musique d'église en France et à l'Étranger

Nous recevons de Lille le programme des chants de la maîtrise de N.-D. de la Treille le jour de l'Ascension. C'est répondre à la note publiée sur cette maîtrise dans notre dernier numéro et remettre les choses au point.

Nous sommes heureux de dire ici l'estime en laquelle nous tenons la maîtrise de la Treille et nous regrettons l'insertion passée que nous devons *textuellement* à un correspondant bénévole qui en gardera la responsabilité, notre bonne foi ayant été mal secondée. Voici le programme de la Treille le jour de l'Ascension ; on verra que nous avons eu tort d'insérer sans enquête la correspondance qui nous était envoyée.

Messe *in honorem sancti Sebastiani*, à 3 voix, de Wietberger ; *Adoramus te*, à 4 voix, de Palestrina ; *Jesu dulcis memoria*, à 4 voix, de Vittoria ; *O salutaris*, à 4 voix, de Palestrina ; *Magnificat*, à 4 voix, de Palestrina ; *Tantum ergo*, à 4 voix, de Bach.

La maîtrise de la Treille serait-elle à donner en modèle ?

Nous prions notre correspondant bénévole de le reconnaître.

Si notre correspondant a manqué de charité chrétienne, les défenseurs de la maîtrise de la Treille, en nous faisant parvenir simplement ce programme, n'ont pas manqué d'esprit français.

Inutile d'insister.

Poitiers. — La Maîtrise vient d'entrer dans sa dixième année. En la fondant, Mgr Pelgé voulait non seulement doter sa cathédrale d'une association stable de chanteurs, il entendait prouver — et la preuve est victorieusement faite — que le plain-chant restauré dans ses antiques formules est la musique *sainte* par excellence, partie intégrante de la liturgie ; il entendait que la polyphonie classique reprît un rang d'honneur, enfin qu'une sélection sérieuse fût faite dans les œuvres modernes.

Mgr Pelgé eut l'heureuse fortune de trouver en M. Gaborit un prêtre à l'âme d'artiste, capable de correspondre pleinement à ses désirs. Nul de ceux qui suivent les exécutions de la Maîtrise ne nous contredira.......

Revenons au programme de Pâques, programme des plus intéressants et des plus variés.

Le propre de la messe était chanté par les élèves du grand Séminaire ; si nous avons constaté une grande précision rythmique, nous aurions voulu cependant un peu plus d'énergie, un peu plus d'âme chez les exécutants. C'est une remarque que nous tenons à faire, parce que le soir, aux vêpres, la psalmodie était aussi parfois un peu traînante.

La prose *Victimae paschali* et le *Credo* alternés par les enfants de l'école cléricale d'une part, le Séminaire et les hommes de la Maîtrise d'autre part, ont produit un excellent effet. Pour se conformer davantage à ce que désire l'Église, le *Credo* est toujours ici chanté en plain-chant, à deux chœurs représentant les fidèles, en atten-

dant que ceux-ci, revenant aux saines traditions, unissent leurs voix à celles des choristes. Mais, à Poitiers, qui ose chanter dans les rangs des assistants?

La messe de l'abbé P. Griesbacher est une belle œuvre, de style irréprochable, animée d'un souffle très religieux. A noter, dans le *Kyrie*, les dernières invocations; dans le *Gloria*, le *Domine Deus*, le *Qui tollis* et le *Miserere*, d'écriture très variée, enfin le *Cum sancto Spiritu*, aux énergiques harmonies. Le *Sanctus* est de première beauté, aussi le *Benedictus*, où l'on retrouve le thème initial du *Kyrie*. La Maîtrise redonnera certainement cette Messe, dont l'interprétation fut très goûtée.

Après la communion, nous entendions pour la première fois un choral au rythme des plus gracieux, chantant la victoire du Christ ressuscité. C'est une perle tirée de l'inépuisable écrin de J.-S. Bach.

Nous n'avons pas à mentionner dans le détail chacune des pièces dites aux vêpres. A noter surtout le triomphal cantique à 5 voix extrait de la *Resurrezione* d'Haëndel, dit avant le sermon, et avant le Salut, l'incomparable cantate de Pâques de J.-S. Bach, avec paroles françaises de l'abbé A. Lhoumeau, enfin un *Tantum* de J.-S. Bach, de la plus noble et plus grandiose majesté. Nulle de ces pièces, dans son style, ne saurait encourir la moindre critique : c'est là de la pure musique religieuse, de la vraie musique sacrée. Le sentiment général est que le répertoire de la Maîtrise de Poitiers est un des plus beaux et des mieux choisis que l'on puisse désirer. Cette constatation est tout à l'honneur du maître de chapelle.

Terminons : depuis dix ans le plain-chant grégorien (édition de Solesmes) est enseigné d'une façon suivie au grand Séminaire; un certain nombre de jeunes prêtres l'ont introduit dans leurs paroisses, et nous pourrions citer plusieurs de celles-ci où les fidèles participent au chant des ordinaires. Dans une toute petite paroisse du Châtelleraudais, où il n'y a pas même de chantre, le curé chante lui-même, et très bien, lorsque les fonctions sacrées ne l'en empêchent pas; et deux chœurs d'enfants alternent le chant des *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, etc.

Albi. — Le Jeudi saint, le maître de chapelle de la cathédrale nous a fait entendre le *Stabat* de Poisot et quelques numéros de la deuxième partie du *Messie*. Les deux années précédentes, on avait donné le *Stabat* de Pergolèse, écrit dans une belle langue musicale, mais pas toujours très religieuse.

Que ne nous a-t-on fait entendre des chants comme le *Miserere* d'Allegri, ou, pour avoir une exécution non liturgique moderne, la *Passion* de Perosi!

Cette audition a suscité une petite polémique dans les journaux locaux; nous en détachons cette perle :

« Quand on ne veut que de la musique d'église, rien que de la musique d'église,
« on laisse de côté tout ce qui exprime les élans de l'âme, la surexcitation désordon-
« née des sens, comme aussi les accents trop pénétrants d'une sensibilité humaine. A
« ce point de vue, aucun *Stabat, ni celui de Palestrina*, ni celui d'Haydn, ni celui de
« Pergolèse, ni celui de Rossini, ne s'approche du chant qui conviendrait à la majesté
« du saint lieu. »

N'en déplaise à l'auteur de l'article, il semble avoir parlé sans connaître les œuvres dont il parle. Car si les trois *Stabat* nommés en dernier lieu sont de véritables oratorios dans lesquels les paroles sont traitées musicalement en style de concert, la prose de Palestrina est aussi près de la liturgie que peut l'être une œuvre musicale.

C'est une pièce écrite pour être exécutée à la messe, et elle ne dure guère plus longtemps que le *Stabat* en plain-chant. Conçue à deux chœurs polyphoniques, elle atteint la plus haute expression digne de l'église, sans faire appel aux moyens employés par les autres auteurs cités.

A l'église Saint-Joseph, le 19 mars, on chanta : 1° le matin, la *Messe de la sainte Vierge* en grégorien (édition de Solesmes); *Adoro te* (abbé Perruchot), à 2 voix égales. 2° Le soir : *Magnificat* (abbé Perosi), à 3 voix égales; *O salutaris* (Bach); *Beata viscera* (Ch. Bordes), à 2 voix égales; *Tu es Petrus* (Mendelssohn), à 2 voix

égales; *Tantum ergo* (Ch. Bordes), à 3 voix égales; *Laudate Dominum* (Ch. Bordes), à 3 voix égales.

Au grand Séminaire, pour la fête de la Translation de saint Vincent de Paul, on chanta la messe *Fons bonitatis*. Au Salut : *Panis angelicus* (A. Lhoumeau); *Beata es Virgo* (Ch. Bordes) ; *Tantum ergo* (Pozzoli).

Peut-être aurons-nous le bonheur d'entendre à la cathédrale, le jour de la fête de l'Ascension, la messe à 2 voix de Ph. Capocci?

BELGIQUE

On nous écrit :

Le *Motu proprio* de S. S. Pie X n'a pas exercé jusqu'ici d'action décisive ; accueillies avec joie par le petit nombre, mais avec indifférence par la majorité des curés, et avec hostilité par beaucoup de maîtres de chapelle peu soucieux de devoir se livrer à une sérieuse étude du plain-chant, les instructions pontificales demeurent lettre morte. Il faudra nécessairement que l'initiative très énergique des évêques vienne secouer ces inerties et briser ces mauvais vouloirs par des prescriptions formelles. Sans doute l'étude des moyens pratiques de réaliser les volontés du Saint-Père présente-t-elle des côtés délicats qui exigent un examen attentif ; il faudrait organiser — comme le suggère M. Tinel dans ses déclarations au *XXe Siècle* — l'éducation *obligatoire* des maîtres de chapelle par les professeurs de l'école de Malines ou les élèves scolistes des grands séminaires ; il faudrait constituer les Commissions d'inspection et de revision du répertoire.

Tout cela demande du temps, et l'on ne doit point s'étonner de ce que l'autorité épiscopale n'ait pas encore parlé, d'autant plus que, dans un petit pays comme la Belgique, il paraît indispensable, si l'on veut faire besogne durable, de réaliser l'accord entre les chefs des six diocèses. Pareille entente s'est établie déjà en 1903 sur le terrain de la musique sacrée : l'école de Malines est devenue « interdiocésaine ». On peut donc espérer que rien ne viendra retarder l'action commune de nos évêques.

Actuellement, l'on rencontre des curés qui ne se font pas faute de déclarer qu'ils ne changeront rien aux abus actuels, sinon *par ordre* de l'épiscopat.

D'autres, il est vrai, pensent que tout bon catholique doit s'efforcer de se conformer, même sans obligation stricte, aux désirs du Chef suprême de l'Église ; ils ont tenté de remplacer la musique théâtrale par les motets de caractère liturgique, de faire chanter régulièrement le propre de l'office. Mais ils ne constituent qu'une faible minorité.

Presque partout, les maîtres de chapelle restent maîtres ; et parmi eux, combien en compte-t-on qui connaissent à fond la liturgie, qui sachent assez de latin pour comprendre le sens des offices ou même pour accentuer convenablement la phrase ? C'est l'infiniment petit nombre.

Dans les chapelles de congrégations religieuses, la situation n'est guère meilleure ; il semblait pourtant que, là plus qu'ailleurs, l'habitude de la vertu d'obéissance immédiate eût dû déterminer un mouvement unanime de soumission aux prescriptions pontificales. A Bruxelles, quelques communautés de femmes se consacrent avec zèle à l'étude du plain-chant selon la méthode bénédictine ; mais dans la plupart des couvents d'hommes, les abus sont presque aussi invétérés que dans les paroisses.

Quant aux Associations d'initiative privée, comme par exemple celle des Chanteurs de Saint-Boniface à Bruxelles, elles ne peuvent exercer qu'une influence intermittente ; elles ne constituent pas la « chapelle » ordinaire de l'église, et sont simplement admises à chanter à quelques offices. Le Conseil de fabrique de Saint-Boniface a même retiré, cette année, le léger subside qu'il accordait à l'Association des Chanteurs..... En sorte que celle-ci aurait partagé le sort des Chanteurs de Saint-Gervais, si le curé ne se trouvait être un chaud partisan et un ardent défenseur des sains principes, et si des souscriptions privées ne fournissaient les

ressources nécessaires aux sept ou huit auditions que donne annuellement l'Association des Chanteurs.

Cette sœur cadette de vos « Saint-Gervais » a réussi à intéresser à sa cause les membres de la Famille royale et une importante fraction de la société bruxelloise, de sorte qu'elle pourra disposer dans l'avenir des ressources indispensables à la réalisation de son objet : organiser à l'église Saint-Boniface des auditions (messes, vêpres, saluts) suffisamment fréquentes pour créer dans le public un courant sympathique à l'égard du plain-chant et de la musique sacrée conforme aux prescriptions liturgiques : la dernière audition a été particulièrement goûtée.

Les Chanteurs, que dirige fort habilement le maître de chapelle Carpay, ont interprété notamment avec une parfaite justesse, un sentiment profond et une réelle poésie le *Benedictus* et l'*Agnus* de la messe *Douce mémoire* de Roland de Lassus. Les enfants de chœur ont excité un vif enthousiasme en disant sans une faute, ni un accroc, un des séraphiques Alleluias de la version bénédictine.

Pour les motets tels que l'*Exultate* de Palestrina, l'*O vos omnes* de Vittoria, les enfants étaient doublés par une trentaine de dames amateurs qui ont montré une discipline et une compréhension d'autant plus remarquables, qu'elles abordaient pour la première fois cette musique austère.

D'éminents professeurs du Conservatoire prêtaient à l'Association un concours absolument désintéressé : le celliste Jacobs, Mlle Flament, un de nos plus beaux contraltos, chanteuse de grand style ; le ténor Demest, qui a dit avec un pathétique émouvant la superbe lamentation de l'*Histoire de Jonas* de Carissimi.

En résumé, la situation ne s'est donc guère modifiée ; et l'on ne peut compter sur une amélioration avant que « Malines ait parlé ». Mais le mois de mars n'a pas apporté encore les ordres épiscopaux qui doivent être la suite du *Motu proprio*. C'est dire que les instructions papales n'ont produit aucun effet, et que les efforts des partisans de la restauration continuent de se briser contre l'inertie et la routine. Le silence de Malines étonne et contriste ; mais nul n'en peut démêler les motifs, ni savoir à quel moment la parole attendue descendra du siège primatial de la Belgique. Alors encore faudra-t-il travailler pendant de longues années peut-être pour arriver à déraciner les abus, à dissiper les ignorances et à vaincre les volontés hostiles.

Jean de Muris.





BIBLIOGRAPHIE

D[r] P. Wagner. — **Orgelbegleitung zum Kyriale.** Gratz, librairie « Styria », in-8° gr. de 78 pages. Prix : 5 kreutz. (4 marks), 5 francs.

Ce nouvel ouvrage du D[r] Wagner est une transcription, en notes modernes, des chants ordinaires de la messe d'après des manuscrits allemands, accompagnée d'une harmonisation fort bien faite, pour l'orgue.

La rythmique de la transcription monodique comme de l'accompagnement est comprise selon les traditions de l'école de Solesmes, telles que nous les avons défendues, et comme M. V. d'Indy les rappelait en un de nos derniers numéros.

L'auteur tantôt reproduit simplement la mélodie, tantôt l'accompagne à deux ou plusieurs parties.

Ceux qui s'occupent de l'harmonisation du chant gagneront à étudier cet ouvrage, fait surtout pour les églises de langue allemande.

R. P. Dom Vivell. — **Der Gregorianische gesang.** Même librairie, petit in-8° de 205 pages.

Cette intéressante étude d'un bénédictin de la congrégation de Beuron montre comment la question du chant grégorien est puissamment poussée en Autriche et en Allemagne.

Dans son ouvrage, dom Vivell s'est inspiré des *Mélodies grégoriennes* de dom Pothier, mais à un point de vue très pratique, et mis au courant des dernières recherches.

Dans le premier paragraphe, l'auteur résume succinctement les faits que j'ai étudiés ici même sur la véracité historique de la tradition grégorienne. Dans les diverses divisions de l'ouvrage, dom Vivell traite toujours conjointement l'histoire, l'interprétation, la lecture des manuscrits et l'exécution pratique du chant grégorien, en réfutant victorieusement les systèmes opposés à l'école traditionnelle.

Enfin, il mène la question jusqu'aux derniers actes pontificaux, en passant par un aperçu très intéressant de la décadence du plain-chant depuis le XVI[e] siècle et de sa restauration à notre époque.

Amédée Gastoué.

Kunstlehre (théorie de l'art), en cinq parties, par Gherard Gietmann S. J., et Johannes Soerensen S. J.

Cinquième partie : **Esthétique de l'Architecture**, par Gherard Gietmann S. J. 1 vol. in-8° de x-390 pages, avec 26 gravures hors texte et 100 illustrations dans le texte. Fribourg-en-Brisgau. B. Herder, éditeur, 1903.

Ce volume est le complément d'un grand ouvrage sur l'Esthétique, entrepris par deux savants Jésuites allemands et qui traite successivement de l'esthétique en général, de l'art poétique et de la mimique, de l'esthétique musicale, de la peinture, de la sculpture et des autres arts d'ornement.

Le quatrième volume seul est dû à la collaboration du P. Soerensen ; les quatre autres sont l'œuvre du P. Gietmann, déjà connu par un travail fort estimé sur la

Stylistique, la *Métrique* et l'*Esthétique*, et de remarquables études sur la *Poésie* et les *Poètes classiques*, en particulier sur *Dante et la Divine Comédie*, sur *Parsifal*, *Faust*, etc.

S'écartant des sentiers battus de l'Esthétique populaire, les auteurs ont pour but d'atteindre, par une méthode scientifique, à une conception plus élevée de l'art, sans négliger cependant le côté pratique. Tout en se plaçant au point de vue de l'idéal chrétien, ils savent reconnaître le *bon* partout où il se trouve et apprécier les études faites par ceux qui ne partagent pas leur manière de voir.

Mettant à profit les recherches les plus récentes sur l'art grec, sur l'art du moyen âge et sur l'esthétique musicale, ils se proposent d'en dégager un système de doctrines et de formuler avec une précision philosophique, en un langage clair et au moyen de définitions rigoureuses, les lois qui président à la manifestation du beau.

Dans le premier volume, le P. Gietmann définit d'abord l'Esthétique et en fait l'histoire ; il montre la place que l'art occupe dans la vie de l'homme et dans le plan de la création ; il explique en quoi consiste le *beau* et la *beauté*, recherche quel est l'objet de l'art du beau, en expose les lois, fait voir comment il se divise et jusqu'où s'étend son domaine.

L'auteur n'est pas partisan de l'*idéalisme* de Platon, mais, — d'accord en cela avec Aristote et saint Thomas d'Aquin,— il lui oppose le *réalisme* qui procède de la vision et de la forme, et reconnaît précisément en celle-ci la caractéristique de la beauté, dont il donne la définition suivante : « La beauté, en général, est la vérité ou la « perfection qui apparaît clairement. La beauté, pour nous hommes, et, en particulier, « la beauté artistique, est la vérité ou la perfection rendues évidentes par une forme « sensible. »

Dans le second volume, l'auteur traite de l'art de la poésie et du geste, au point de vue esthétique. Après avoir défini l'art poétique, il prouve que la poésie doit occuper le premier rang parmi les beaux-arts, parce que, seule, elle s'adresse directement à l'intelligence, sans agir d'abord sur les sens, comme la musique et les arts plastiques; de plus, son domaine est plus vaste et plus universel, et elle exerce une influence plus caractéristique sur la vie de l'homme et des peuples.

Le P. Gietmann étudie successivement la nature de l'art du poète, la tâche qui lui incombe, la mise en œuvre et la transformation des matériaux qu'il a à sa disposition — histoire, morale, religion, mythes et légendes, — les procédés divers et les formes si variées de la poésie : épopée, lyrisme, drame, comédie, allégorie, poème didactique.

Il complète son enseignement par de nombreux extraits des auteurs allemands, des classiques grecs et latins et des poètes étrangers.

La dernière partie de ce volume est consacrée à la *mimique* du langage, du visage, de la tête et des bras, à la mimique du drame et à la *pantomime* chez les anciens et les modernes.

(*A suivre.*) J. D.



Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année | N° 7 | Juillet 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr

SOMMAIRE

LES CHANTS DE LA MESSE

(*Suite*)

IV

ANTIENNES ET RÉPONS

Jusqu'ici nous ne nous sommes occupés que des chants dont le texte est le même pour toutes les messes ; il nous reste à étudier une autre espèce de cantilènes dont les paroles varient suivant les fêtes, les dimanches ou les féries. Elles se divisent en deux classes : les antiennes et les répons.

L'antienne diffère du répons en ce que, dans ce dernier, le verset est modulé par un seul et tout le chœur lui répond, tandis que, dans l'antienne, les deux chœurs chantent alternativement. L'usage du répons est de beaucoup plus ancien que celui de l'antienne, dont la pratique n'est devenue générale qu'à partir du quatrième siècle [1].

Les seuls chants de la messe qui prennent la forme du répons sont

1. Inter responsoria quoque et antiphonas hoc differt, quod in responsoriis unus dicat versum, in antiphonis autem alternent chori. Responsoria ab Italis longo autem tempore sunt reperta : et vocata hoc nomine, quod, uno cantante, chorus consonando respondeat. (Raban. Maur., *De Instit. cleric.*, l. I, c. 33.)

ceux qui s'intercalent parmi les lectures, et cela seul démontre leur haute antiquité. Les chants de l'Introït, de l'Offertoire et de la Communion rentrent dans la classe des antiennes, et leur introduction dans la liturgie est d'une date plus récente.

Tandis que les chants communs de la messe pouvaient être exécutés par tout le peuple, soit à cause de leur plus grande simplicité, soit parce qu'étant moins développés et revenant toujours les mêmes, ils pouvaient être aisément retenus de mémoire, les chants dont nous allons nous occuper, variant d'une fête à l'autre, étant plus longs, plus étendus dans leur *ambitus* et surtout beaucoup plus ornés, réclamaient un chœur de voix choisies et bien exercées. Aussi, de bonne heure, l'exécution en fut-elle confiée exclusivement aux membres de la *Schola*.

INTROÏT

L'antienne de l'Introït, *Antiphona ad Introitum*, est ainsi appelée parce qu'elle se chante au moment où le prêtre fait son entrée à l'autel[1]. Tous les anciens auteurs liturgiques, Alcuin, Amalaire, Raban Maur, Walafrid Strabon, Honorius d'Autun, le pape Innocent III et autres en font remonter la première institution au pape saint Célestin Ier (422-432).

Le *Liber Pontificalis* dit, en effet, qu'il ordonna de chanter avant le saint sacrifice les psaumes de David, sous forme d'antiphone, *antiphonatim*, ce qui ne se faisait pas auparavant ; on y récitait seulement les Epîtres de saint Paul et le saint Evangile[2]. Amalaire, commentant ce texte, explique qu'il faut entendre par là que le pape Célestin tira de tous les psaumes les antiphones qu'on devait chanter à l'office de la messe ; car, auparavant, elle commençait par les lectures, comme cela s'observe encore aux vigiles de Pâques et de Pentecôte[3]. Walafrid Strabon[4] et Raban Maur[5] interprètent ce texte de la même manière.

Nous avons déjà vu que du temps de saint Augustin la messe commençait par les lectures, après le salut de l'évêque[6]. Il en était de même à Milan à l'époque de saint Ambroise. Celui-ci mentionne seulement que les moines avaient coutume de se rendre à certaines solennités en chantant des psaumes[7]. C'est à ces processions accompagnées de chants

1. Interim cantatur antiphona ad Introitum, quæ ab introitu sacerdotis ad altare hoc nomen meruit habere. (*Microlog.*, c. 1.)

2. Hic constituit ut 150 psalmi David ante sacrificium psallerentur antiphonatim ex omnibus : quod ante non fiebat, nisi tantum recitabantur epistolæ Pauli et sanctum Evangelium. (*Lib. Pont.*, I, p. 230.)

3. Quod nos ita intelligebamus, ut ex omnibus psalmis excerperet antiphonas quæ psallerentur in officio missæ. Nam antea inchoabatur missa a lectione : qui mos adhuc retinetur in vigiliis Paschæ et Pentecostes. (Amalar., *De off. eccl.*, l. III, c. 5.)

4. Walafr. Strab., *De offic. divin.*, c. 22.

5. Raban. Maur., *De Instit. cleric.*, l. I, c. 32.

6. Aug., *De civit. Dei*, l. XXII, c. 8.

7. Iter, quo psalmos canentes ex consuetudine, *usuque veteri*, pergebant ad celebritatem Machabæorum martyrum. (Ambros., *Ep. 40 ad Theod.*, n. 16.)

qui, à certains jours, précédaient le saint sacrifice, qu'il faut probablement faire remonter la première origine de l'Introït, c'est-à-dire du chant des psaumes avant la messe.

L'Introït était également inconnu en Orient à la fin du IVe siècle. Ni les Pères grecs, ni les canons du concile de Laodicée qui parlent de l'entrée de l'évêque à l'église, ne font allusion à aucun chant avant les lectures [1].

« Quand celui qui préside l'assemblée est entré dans l'église, dit saint Jean Chrysostome, il dit aussitôt : *La paix à tous* [2]. » Puis le diacre disait plusieurs fois à haute voix : « πρόσχωμεν, soyons attentifs », et le lecteur procédait immédiatement à la lecture des saints Livres [3]. Les liturgies des *Constitutions apostoliques* font également commencer la messe par les lectures [4].

Dans les anciennes liturgies de saint Jacques et de saint Marc, on trouve aujourd'hui le chant du *Trisagion* au commencement de la messe des Catéchumènes ; mais nous savons que ce chant ne fut introduit dans les liturgies d'Orient que vers le milieu du ve siècle, sous le patriarcat de saint Proclus, par ordre de l'empereur Théodose le Jeune.

Plus tard, on le fit précéder du tropaire Ὁ μονογενὴς Υἱὸς καὶ Λόγος τοῦ Θεοῦ, composé par l'empereur Justinien (527-565).

Saint Sophrone, patriarche de Jérusalem (en 629), assure qu'il en est l'auteur [5], et saint Germain de Constantinople (en 705) déclare, dans sa *Théorie des mystères*, que ce chant fut introduit dans la liturgie par ordre du même empereur.

Les liturgies de saint Jacques et de saint Marc l'ont également adopté. Quand on ajouta les trois antiphones qui se chantent aujourd'hui au début de la messe grecque, le tropaire Ὁ μονογενὴς se plaça après la deuxième antiphone.

CHANT DU TROPAIRE " O MONOGENÈS " A LA MESSE BULGARE [6]
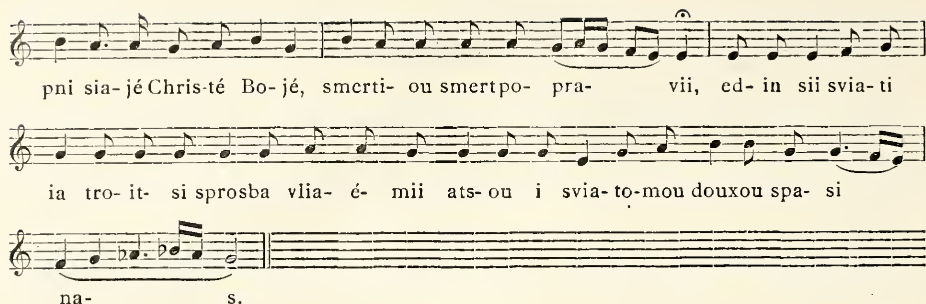
Moderato.

E- di- no rod-ni- i si- né, i slo- vé, Bo- ji bes mer- ti- i snii is- vo- li- vii

i spa- sé- nia na-ché-go ra- di, vo- plo- ti- ti- sia ot svia- ti ia Bo- go-

ro- dit- si i pris-no dié- vi Ma- rii, Né-pré-loj- no- vo iaé lo- vé iaï- vi- sia, ras-

1. *Conc. Laodic.* (an. 363), can. 56.
2. Quum ingressus fuerit is qui præest ecclesiæ, statim dicit : *Pax omnibus.* (Chrysost., *Hom. 3 ad Coloss.*) Cf. *Hom. 36 in I Cor.*; *Adv. Jud.*, III, 6.
3. Chrys., *In Act. Apost.*, XIX, 5.
4. *Const. Apost.*, l. II et VIII.
5. V. Christ, *Anthologia*, pp. XXXII, XLIV.
6. P. J. Thibaut, *les Chants de la liturgie bulgare*, p. 11.



Traduction. — Le Fils unique et Verbe de Dieu, lui qui est immortel, ayant daigné prendre chair, pour notre salut, de la sainte Mère de Dieu, Marie toujours vierge, s'est fait homme sans perdre sa nature divine. O Christ ! Dieu qui as été crucifié et par ta mort as dompté la mort, toi qui es glorifié avec le Père et le Saint-Esprit dans la Trinité sainte, sauve-nous.

Ces antiphones remontent au moins au commencement du VIIe siècle, car elles sont mentionnées par saint Sophrone de Jérusalem, dans ses *Commentaires liturgiques* [1], et par saint Germain de Constantinople, dans sa *Théorie des mystères*.

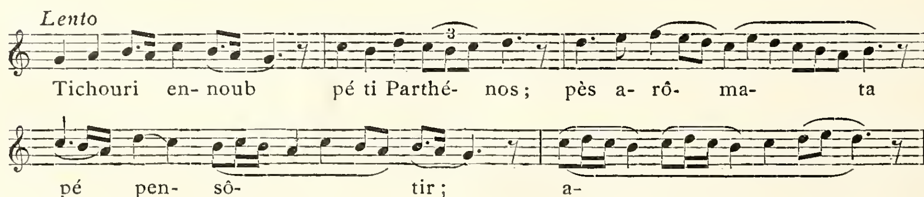
Elles se composent de plusieurs versets d'un psaume, suivi du *Gloria Patri*. Après chaque verset du psaume et chaque division du *Gloria* on répète une antienne, qui varie suivant les fêtes. Ces trois antiphones se chantent seulement aux grandes solennités et aux dimanches du Carême et du Temps pascal. Les dimanches ordinaires, on les remplace par les τύπικα, psaumes 102 et 145, suivis des μακαρισμοὶ ou *Béatitudes* et de deux tropaires tirés du Canon du jour.

A la suite de ces chants a lieu la petite entrée, ἡ μικρὰ εἴσοδος, par laquelle commence la messe des Catéchumènes.
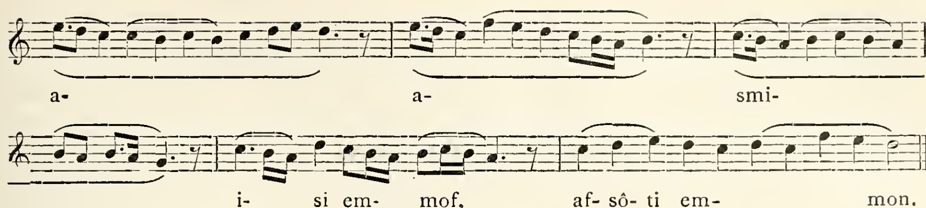
Le célébrant, précédé du diacre portant le livre des Évangiles et des acolytes avec leurs cierges, sort de la *prothèse* et s'avance vers la porte du sanctuaire, pendant qu'on chante les tropaires de l'Introït, suivis du *Trisagion*, qui à certains jours est remplacé par une antienne propre, trois fois répétée et accompagnée de l'*alleluia* [2].

Les Coptes n'ont pas les antiphones byzantines, mais ils chantent quelques versets de psaumes, précédés et suivis de l'*alleluia*, et une antienne pendant l'encensement [3].

ANTIENNE PENDANT L'ENCENSEMENT, A LA MESSE COPTE [4]



1. Sophron., *Comment. liturg.*, c. 12.
2. V. Brightman, *Liturgies*, pp. 364-370.
3. Brigthman, *op. cit.*, pp. 145-150.
4. Communiqué par le R. P. L. Badet.



Traduction. — L'encensoir d'or, c'est la Vierge;
Son arome est notre Sauveur;
Elle l'a enfanté, lui nous a sauvés.

Les Nestoriens et les Arméniens ajoutent au chant du psaume l'hymne du *Trisagion* [1].

Dans les Gaules, dès le commencement du VI[e] siècle, le concile d'Agde fait mention des antiennes qui se chantaient au commencement de la messe, avant les collectes [2].

Grégoire de Tours (574) parle aussi, en plusieurs endroits, de l'antienne que le clergé chantait en entrant dans la basilique et qui était suivie du *Gloria Patri*. Il la désigne sous le nom de *Psallentium* [3].

Saint Germain de Paris (555) dit que cette antienne figure les patriarches qui, par des paroles mystiques, annoncèrent la venue du Christ. De même qu'à ces accents prophétiques la main du Seigneur s'étendit sur l'arche, ainsi, au chant du psaume modulé par les clercs, le prêtre, représentant le Christ, sort du *Sacrarium*, image du ciel, et entre dans l'arche du Seigneur, qui est l'Église. On ajoutait à cette antienne un verset de psaume et le *Gloria Patri* [4].

Dans la liturgie gallicane, à la suite de l'Introït, le prêtre saluait le peuple, puis l'on chantait le *Trisagion*, le *Kyrie eleison* et le cantique de Zacharie, *Benedictus Dominus Deus Israel*, qui était psalmodié à deux chœurs. Pendant le Carême, on remplaçait ce cantique par une antienne commençant par ces mots : *Sanctus Deus Archangelorum* [5]. Le Sacramentaire gallican et le missel de Bobbio témoignent de l'usage de chanter le *Benedictus* à ce moment de la messe, car on y trouve une collecte qui

1. Brightman, pp. 253-255, 422-423.

2. Ut sicut ubique fit et post *antiphonas* collectiones per ordinem ab episcopis vel presbyteris dicantur. (*Conc. Agath.* [an. 506], can. 21.)

3. Dum sanctam ingrederentur basilicam, hanc antiphonam ex improviso primicerius, qui erat, imposuit : *Præcinxisti me, Domine, virtute... :* quod *Psallentium* audientes... (Greg. Tur., *Hist.*, l. II, c. 27.) Et ecce chorus psallentium qui ingressus basilicam, postquam dicta gloria Trinitati, *Psallentii* modulatio conquievit. (*De glor. mart.*, l. I, c 24.) Cette expression *Psallentium* était usitée à Milan au douzième siècle, pour désigner les antiennes qui se chantaient à la procession. (V. Beroldus, ed. Magistretti, pp. 65, 192.)

4. Antiphona a prælegendo canetur, in specie patriarcharum illorum qui, ante diluvium, adventum Christi mysticis vocibus tonuerunt. Sicut enim prophetantibus venit manus Domini super arcam, ita psallentibus clericis procedit sacerdos, in specie Christi, de sacrario tanquam de cœlo in arca Domini, quæ est Ecclesia. (German. Paris., Ep. I.) — Antiphona autem dicta, quia prius ipsa anteponitur, et sic ponetur psalmi versiculum, cum gloria Trinitatis adnectetur. (Ep. II.)

5. *Ibid.*, Ep. I et II.

y faisait suite : *Collectio post prophetiam*. Dans le rite mozarabe, il se chantait seulement le dimanche *in adventu S. Johannis Baptistæ* [1].

A Milan, l'Introït se compose d'une seule antienne appelée *Ingressa*, sans verset de psaume, ni *Gloria Patri*. L'antienne n'est répétée qu'à la messe des morts, où, après le verset *Te decet*, on reprend le *Requiem æternam*. Au XII[e] siècle, l'*Ingressa* ne se chantait qu'après que l'archevêque avait fini la confession auprès de l'autel [2].

A Rome, l'Introït se chantait pendant l'entrée solennelle du Pontife. Voici comment elle est décrite par le premier Ordo romain :

« Dès que le Pontife avait revêtu les ornements sacrés, le sous-diacre régionnaire, tenant le manipule du Pontife au bras gauche, sur la planète relevée, sortait à la porte du *Sacrarium* et appelait à voix haute : *Schola*. On répondait : *Adsum*. Le sous-diacre demandait alors : Qui doit chanter ? L'*Archiparaphoniste*, c'est-à-dire le quatrième de la *Schola*, répondait : Un tel et un tel. Le sous-diacre retournait alors vers le Pontife, lui présentait le manipule et, s'inclinant à ses genoux, disait: Le serviteur de mon Seigneur, un tel sous-diacre doit lire l'épître, et tel autre doit chanter le répons et l'*alleluia*.

« Et, dès lors, il n'était plus permis, sous peine d'excommunication, de modifier l'ordre de ceux qui devaient lire ou chanter. Après cela, le sous-diacre, se tenant debout devant le Pontife, attendait qu'il donnât le signal de commencer la psalmodie.

« Dès qu'il l'avait fait, le sous-diacre, sortant sur le seuil du *Sacrarium*, disait : *Accendite*. On allumait les flambeaux, et aussitôt le sous-diacre, tenant en main un encensoir d'or, y mettait de l'encens et se disposait à marcher devant le Pontife.

« Le quatrième de la *Schola* se rendait alors au *Presbyterium* et, s'adressant au premier, au second ou au troisième de la *Schola*, leur disait, en inclinant la tête : *Domini, jubete*.

« Les chantres se plaçaient sur deux rangs devant l'autel, les *paraphonistes* en dehors et les enfants en dedans, de chaque côté. Et sans tarder, le premier de la *Schola* commençait l'antienne de l'Introït, et les sous-diacres, qui faisaient partie de la *Schola*, relevaient leurs planètes sur la poitrine.

« Dès que les diacres avaient entendu le chant, ils se rendaient dans le *Sacrarium* auprès du Pontife. Celui-ci s'avançait alors vers le sanctuaire, donnant la main aux deux archidiacres. Devant lui marchaient le sous-diacre faisant fumer l'encens, et les sept acolytes portant des flambeaux allumés.

« Quand le Pontife était arrivé en tête de la *Schola*, il saluait l'autel, priait, se signait le front, puis donnait la paix à l'un des évêques hebdomadaires, à l'archiprêtre et à tous les diacres. Se tournant alors vers le premier de la *Schola*, il lui faisait signe de dire le *Gloria Patri*, et celui-ci, s'inclinant vers le Pontife, entonnait la doxologie. Le quatrième de la

1. V. Duchesne, *Origines*, etc., p. 193.
2. *Beroldus*, ed. Magistretti, p. 49.

Schola plaçait alors un *oratorium* devant l'autel, pour que le Pontife s'y agenouillât jusqu'à ce qu'on eût répété l'antienne. Les diacres se levaient quand on disait *Sicut erat* et, saluant le côté de l'autel, deux par deux, retournaient vers le Pontife, qui, se levant à son tour, baisait les évangiles et l'autel et se rendait à son siège, où il se tenait debout tourné vers l'Orient. La *Schola*, ayant terminé l'antienne, entonnait le *Kyrie eleison* [1]. »

On voit, d'après cette description, que la *Schola* poursuivait le chant du psaume pendant tout le temps que duraient le défilé du cortège pontifical, du *Sacrarium* au sanctuaire, et la cérémonie du baiser de paix, au pied de l'autel. On attendait, pour commencer le *Gloria Patri*, que le Pontife en eût donné le signal. On répétait alors l'antienne, *Versus ad repetendum*, puis on chantait le *Sicut erat*, après lequel l'antienne était reprise une dernière fois. La répétition de l'antienne se faisait après chaque verset du psaume, comme l'insinue le deuxième Ordo romain, où il est dit que le Pontife demeure incliné jusqu'au *verset prophétique*, nom qui désigne l'antienne. Pendant qu'on le chante, il donne la paix à ses assistants, puis fait signe au chef de la *Schola* d'entonner le *Gloria Patri* [2].

Cette alternance du psaume et de l'antienne est indiquée par les anciens missels. Dans le manuscrit de Corbiel il est dit, pour le jour de Pâques, qu'après avoir chanté l'antienne *Resurrexi*, sur l'ordre de l'évêque, on commence le psaume, avec lequel on fait alterner l'antienne : *Annuente episcopo, incipiatur psalmus a cantore, cum introitu reciprocante* [3]. Le *Gloria Patri* était même divisé en deux, et l'on reprenait l'antienne soit après le *Gloria*, soit après le *Sicut erat*, comme le marquent le premier Ordo romain et l'Ordinaire de Tours [4].

Quand le psaume eut été réduit à un seul verset, on continua à répéter l'antienne après le verset et après le *Gloria Patri*. C'est ce qu'indiquent le Missel de Salisbury [5] et l'Ordinaire de Cavaillon [6]. Dans cer-

1. *Ordo Rom. I, ex Codice Sessoriano*, ap. Grisar, *Analecta Romana*, vol. I, Rome, 1899, pp. 221 et suiv., n. 7 et 8. — Conf. *Ordo Rom.*, ex Codice S. Amandi, ap. Duchesne, *Origines*... Appendice 1, pp. 456 et suiv.

2. Et pertransit pontifex in caput Scholæ, et in gradu superiore, inclinato capite ad altare primo adorat sancta, et stat semper inclinatus usque ad versum prophetalem. Tunc surgens dat pacem presbyteris duobus, etc... et respiciens ad priorem scholæ, annuit ei ut dicat *Gloria Patri*. (*Ordo Rom.* II.)

3. *Ex Corbeiensi Codice Ratoldi Abbatis*, ap. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. IV, art. 12, Ordo 9

4. Ap. Martène, *De ant. Eccl. discipl.*, c. 12.

5. Et post officium et psalmum repetatur officium, et postea dicitur *Gloria Patri* et *Sicut erat*. Tertio repetatur officium. Et hoc per totum annum observetur... nisi in dominica Passionis. (*Ex veteri Missal. insignis Eccl. Sarisberiensis*, ap. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, *loc. cit.*, Ordo 29.)

6. In dom. I Adventus. Sic incipitur Missa remissa voce : *Ad te levavi*. Psal. *Vias tuas*. Iterum iteratur *Ad te levavi* cum duplo, a succentore incipitur *Gloria*, et tertio dicitur *Ad te levavi* in duplo. (*Ex ordinario ms. insignis Eccl. Cabilonensis*, ap. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, *loc. cit.*, Ordo 25.) Les expressions *cum duplo*, *in duplo*, indiquent que l'antienne de l'Introït se chantait en une espèce de faux-bourdon à deux parties. Cette manière d'exécuter le plain-chant à plusieurs parties a été très usitée pendant tout le moyen âge. Le pape Jean XXII l'autorise même dans sa bulle *Docta*

taines églises, on ne disait que la moité de l'antienne après le verset du psaume [1]. Telle était la pratique de Cluny au onzième siècle, pour les dimanches ordinaires et les fêtes mineures, mais aux jours solennels on reprenait l'antienne en entier [2].

A Rome, au temps du pape Innocent III (1198-1216), on ne répétait plus l'Introït qu'après le *Gloria Patri*, comme cela se pratique encore aujourd'hui [3]. Cependant, un siècle plus tard, Durand de Mende témoigne que, dans quelques églises, on le chantait encore trois fois aux principales fêtes [4].

Dans le rite mozarabe, on répète seulement la fin de l'antienne, soit après le verset, soit après le *Gloria*. L'Introït y porte le nom d'*Officium*, sous lequel on le désignait aussi en Angleterre. Il a conservé cette dénomination chez les Chartreux, les Carmes et les Dominicains.

L'antienne de l'Introït est ordinairement tirée des psaumes, et le verset qui suit est pris dans le même psaume. C'est également des psaumes que sont extraits les graduels, les offertoires et les communions, comme le pape Innocent III en fait la remarque [5]. Le texte n'est pas celui de la Vulgate, mais de l'ancienne version *Itala*, faite sur le texte grec des Septante. A l'époque de saint Grégoire, on se servait encore de cette version, concurremment avec celle de saint Jérôme, faite sur le texte hébreu [6].

Comme le psautier était devenu familier aux fidèles, on conserva pour le chant des psaumes l'ancienne version *italique*, jusqu'à la réforme de saint Pie V. Celui-ci fit adopter le texte de cette même version corrigée par saint Jérôme, et qui diffère de la traduction faite par lui sur l'original hébreu. Cette version corrigée était déjà en usage dans un grand nombre d'églises, même en Italie, en dehors de Rome. Cependant la version ancienne s'est toujours conservée dans la basilique Vaticane, ainsi que dans les rites milanais et mozarabe [7].

Un certain nombre d'introïts ne sont pas tirés des psaumes, mais ils sont pris dans d'autres endroits de la sainte Ecriture [8], et même dans les livres apocryphes [9].

L'introït de la sainte Vierge, *Salve sancta Parens*, est extrait du *Car-*

Sanctorum, et nous l'avons entendu pratiquer à Rome, du temps du pape Pie IX, par les chantres de la chapelle Sixtine.

1. *Ex antiquo Ordinario Eccl. Laudunensis*, *ibid.*, Ordo 16.
2. *Consuet. Cluniac.*, l. I, c. 8.
3. Interea chorus concinit antiphonam ad Introitum, quam repetit interposiat *Gloria Trinitatis*. (Innoc. III, *De myst. Missæ*, l. II, c. 18.)
4. Durand, *Rational.*, l. IV, c. 6.
5. Innocent III, *De myst. Miss.*, l. II, c. 18. Tommasi, dans sa préface à l'Antiphonaire du Vatican (p. xvii), observe que si le premier verset du psaume forme l'antienne, le second verset du psaume devient le verset de l'Introït ; si, au contraire, l'antienne est prise dans le corps du psaume, c'est le premier verset qui sert de verset à l'Introït.
6. Gregor., *Ep. dedicatoria Expositionis in Job, ad Leandrum episc.*
7. V. Bona, *Rerum liturg.*, l. II, c. 3.
8. Introïts de Noël, Ascension, Pentecôte, S. Pierre et S. Paul, etc.
9. Introïts : *Accipite jucunditatem*, fer. III Pent. (IV Esdr., II, 36, 37) ; *Requiem æternam.* (*Ibid.*, 34, 35.)

men paschale de Sédulius, poète du cinquième siècle. D'autres paraissent empruntés aux tropaires byzantins. L'*Ingressa : Cœnæ tuæ mirabili*, qui se chante le Jeudi saint dans le rite milanais, est la traduction d'un tropaire grec qui, dans la liturgie de saint Basile, est assigné à la même férie [1]. L'introït *Gaudeamus omnes*, qui, jusqu'au onzième siècle, fut propre à la fête de sainte Agathe et se retrouve avec quelques variantes dans le missel ambrosien, semble aussi provenir d'une source grecque ; car « le culte de sainte Agathe, dit Dom Pothier, a naturellement commencé dans le pays où la martyre a souffert, c'est-à-dire en Sicile, et qu'en Sicile, le rite grec et la langue grecque ont longtemps régné. Nous pouvons donc supposer, ajoute-t-il, que le texte de notre introït, sinon l'introït lui-même, a d'abord existé en grec [2]. »

L'Introït est la partie de l'office sur laquelle se sont le plus exercés les anciens tropistes. Ils ont commencé par orner l'antienne initiale d'un prologue en prose ou en vers, puis en ont commenté chaque phrase et presque chaque mot. Ils ont également tropé le psaume, le *Gloria Patri* et la reprise de l'antienne [3].

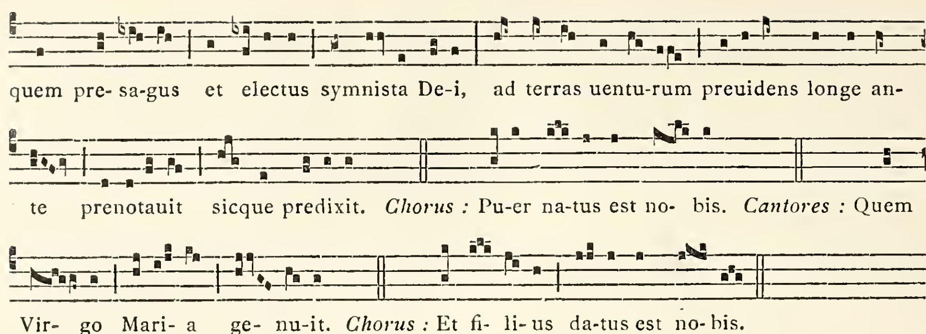
Un des tropes les plus anciens et les plus célèbres est celui de l'introït de Noël, *Puer natus est*, qui débute par ces mots : *Hodie cantandus est*, et a pour auteur Tutilon, moine de Saint-Gall, à la fin du dixième siècle. Le prologue apparaît sous une forme dialoguée qui prit plus tard un grand développement, et dans laquelle M. Léon Gautier voit l'origine du drame liturgique [4].

TROPE *HODIE CANTANDUS EST*

(*D'après les manuscrits de Saint-Gall*)

Abbas et Ministri : Ho- di-e cantandus est no-bis pu-er, quem gignebat ineffa-
bi-li-ter ante tempora Pater, et e-undem sub tempo- re genera- uit incly-
ta mater. *Cantores :* Quis est iste pu- er, quem tam magnis preconi-is dignum uoci-
fe-ratis ? D'ci-te no-bis, ut conlaudato-res esse possimus. *Ministri :* Hic e- nim est,

1. V. *Paléographie musicale*, t. V, p. 12.
2. V. *Revue du Chant grégorien de Grenoble*, janvier 1896, p. 83. — Cf. *Paléographie musicale*, t. V, p. 16.
3. V. Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique*, *Les Tropes*. Ch. XIV, *l'Introït*, p. 205 et suiv.
4. *Ibid.*, pp. 217, 218. Cf. pp. 62, 63, 139.



Le trope de l'introït de Pâques, *Quem quæritis in sepulchro*, était accompagné d'une mise en scène tout à fait théâtrale. Il se chantait devant un sépulcre dressé auprès de l'autel ou à l'entrée de l'église. Ce fut surtout quand on l'eut détaché de l'Introït pour le chanter à la fin des matines de Pâques, avant le *Te Deum*, qu'il prit une forme encore plus dramatique. Deux diacres en dalmatique blanche, représentant les anges, se tenaient à la fenêtre du sépulcre et, quand la procession était arrivée en face du monument, ils disaient en même temps, d'une voix humble et en inclinant la tête : *Quem quæritis in sepulchro, o Christicolæ?* Deux prêtres en chape, figurant les deux Marie, répondaient : *Jesum Nazarenum crucifixum, o Cœlicolæ.* Les deux diacres-anges s'écriaient : *Non est hic, surrexit sicut prædixerat ; ite, annuntiate quia surrexit ;* et les deux prêtres chantaient sur un ton plus élevé : *Alleluia. Resurrexit Dominus hodie* ; *resurrexit Leo fortis, Filius Dei. Deo gratias, dicite Eia* [1].

Au premier dimanche de l'Avent, on trouve, dans un grand nombre de manuscrits, un trope en l'honneur de saint Grégoire qui commence par ces mots : *Sanctissimus namque Gregorius* [2].

On a également transformé en prologue de l'Introït, pour le même dimanche, les vers hexamètres qui sont inscrits en tête de l'Antiphonaire grégorien et débutent ainsi :

Gregorius præsul meritis et nomine dignus.

Le plus ancien tropaire de Saint-Gall contient aussi des tropes de l'Introït, sans paroles et uniquement composés de vocalises, qui s'ajoutaient au chant primitif après chaque mot du texte. Ces tropes neumés seraient antérieurs aux tropes avec texte, dont les paroles auraient été plus tard adaptées à ces mélodies préexistantes [3].

Les tropes sont des chants de fête, *cantilenæ festivales*, qui apparaissent toujours dans la liturgie comme un signe de joie, aux principales solennités de l'année. On les interrompait dans les temps de

1. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. III, pp. 500, 501. — V. L Gautier, *op. cit.*, pp. 219-226.
2. V. dans le *Liber gradualis* de Dom Pothier la vignette du 1er dimanche de l'Avent.
3. L. Gautier, *op. cit.*, pp. 51, 58, 213. — Cf. Gerbert, *De Cantu...*, t. I, pp. 341, 342.

pénitence, et c'est à peine si l'on découvre alors dans les tropaires quelques neumes sans paroles [1].

GRADUEL

Les chants qui accompagnent les lectures à la messe des Catéchumènes étaient en usage dès les temps les plus anciens et se rencontrent dans toutes les liturgies. Le Missel ambrosien, dans certaines messes qui ont conservé la trace de la plus haute antiquité, aux vigiles de Noël, de l'Épiphanie, de Pâques et de la Pentecôte, aux féries *de Exceptato* [2] et au Triduum des Litanies, n'a ni l'*Ingressa*, ni les antiennes dites *Post evangelium*, *Offertorium*, *Confractorium* et *Transitorium ;* mais on y trouve le *Cantus* entre l'épître et l'évangile, ce qui prouve l'ancienneté de ce chant [3]. Il en est de même dans le rite romain, à la messe du Samedi saint.

Le deuxième livre des *Constitutions apostoliques* mentionne déjà le psaume mêlé aux lectures. On y lit : « Les lectures étant faites par deux lecteurs, un autre psalmodiera les hymnes de David, et le peuple répondra en reprenant les *acrostichia* ou versets du commencement [4]. »

C'est le *psalmus responsorius* auquel font allusion tous les anciens Pères. Ce psaume s'intercalait avec les lectures, qui étaient prises dans les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ces lectures étaient généralement au nombre de trois, une des Prophètes, une des Actes ou des Épîtres des Apôtres et en dernier lieu l'Évangile.

« Tu as le psaume, tu as la prophétie, les préceptes de l'Évangile et les prédications des Apôtres », dit saint Basile [5] ; et dans un autre passage : « Le prophète t'exhorte : *Lavez-vous et soyez purs* (*Is.*, I, 16) ; le psaume t'invite : *Approchez-vous de lui et soyez illuminés* (*Ps.* 33, 6) ; l'Apôtre te prêche : *Faites pénitence* (*Act.*, II, 38) ; le Seigneur lui-même te dit : *Venez tous à moi* (*Matth.*, IX, 28) ; tout cela aujourd'hui se trouve réuni dans les lectures [6]. »

Saint Jean Chrysostome, en divers endroits de ses homélies, parle aussi des trois leçons du Prophète, de l'Apôtre et de l'Évangile [7], qui se sont conservées dans le rite mozarabe et, aux jours de dimanches et de fêtes, dans le rite milanais.

L'antique liturgie gallicane les avait aussi au VIe siècle [8] ; plus ancien-

1. L. Gautier, *op. cit.*, p. 142, 143.
2. On appelle ainsi les féries de la dernière semaine de l'Avent. (V. *Beroldus*, éd. Magistretti, p. 192, note 126.)
3. V. Magistretti, *La liturgia della Chiesa Milanese nel secolo IV*, p. 72.
4 Ἀνὰ δύο λεγομένων ἀναγνωσμάτων, ἕτερός τις τοῦ Δαβὶδ ψαλλέτω ὕμνους καὶ ὁ λαὸς τὰ ἀκροστίχια ὑποψαλλέτω. (*Const. apost.*, l. II, c. 57.)
5. Basil., *In ps.* 28, 7.
6. *In S. Baptism.*, I.
7. Chrysost., *In Hebr.*, VIII, 4 ; *In Act. Ap.*, XXIX, 3 ; *In II Thessal.*, III, 4.
8. German. Paris., *Ep. I.* — Cf. Greg. Tur., *De mirac. S. Martini*, l. I, c. 5. On lisait aussi quelquefois à la Messe les actes des Confesseurs et des Martyrs, comme le déclare saint Germain, dans cette même épître. Cette coutume était alors générale dans les Gaules, en Espagne et même à Milan. (V. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. IV, art. 4.)

nement même, à en croire certains documents, on y lisait quatre leçons, dont deux de l'Ancien Testament [1]. Cette pratique est conforme à celle des *Constitutions apostoliques*, qui mentionnent deux lectures avant celle de l'Épître, et s'est maintenue jusqu'à nos jours chez les Nestoriens et chez les Syriens. Ces derniers ont même trois leçons de l'Ancien Testament. Mais à Rome, il n'y avait déjà plus que deux lectures, à l'époque de saint Célestin I[er], car le texte du *Liber pontificalis* relatif à ce pape ne parle que de l'Épître et de l'Évangile [2]. Saint Augustin ne mentionne également que l'Apôtre et l'Évangile [3].

Cependant l'ancien usage de Rome a dû être de lire plus de deux leçons, ce qui se fait encore à certaines féries des Quatre-Temps et du Carême. Le Sacramentaire de Bobbio, que Dom Cagin considère comme le plus ancien document de l'*Euchologie* latine et conforme le plus souvent au type romain archaïque [4], indique aussi trois leçons à la Messe.

A Constantinople, les trois leçons se sont conservées jusqu'au VII[e] siècle, car saint Maxime, mort en 622, parle encore, dans sa *Mystagogie*, de la leçon prophétique [5], qui se trouve également mentionnée dans la vie de saint Théodore le Sycéote, au commencement du même siècle [6].

On retrouve ces trois leçons dans les liturgies de saint Jacques, de saint Marc et dans celle des Arméniens. La liturgie copte a quatre leçons : l'Apôtre, l'Épître catholique, les Actes et enfin l'Évangile [7].

Le psaume qui se chantait entre les lectures était modulé par une seule voix, mais tout le peuple s'unissait pour dire le répons. « J'ordonnai au diacre de lire le psaume, dit saint Athanase, et à tout le peuple de répondre : *Quoniam in sæculum misericordia ejus* [8]. » — « Celui qui psalmodie, psalmodie seul, dit à son tour saint Jean Chrysostome ; bien que tous chantent en lui répondant, la voix ne paraît sortir que d'une seule bouche [9]. »

Le saint docteur, en divers endroits de ses Homélies, indique le verset qui était chanté en reprise par tout le peuple [10]. C'est ce que fait aussi saint Ambroise, qui compare ce chant de la multitude répondant au psaume, au bruit harmonieux des flots [11].

1. Mabillon, *De liturg. gallic.*, p. 399.
2. *Lib. Pont.*, t. I, p. 230.
3. Apostolum audivimus, psalmum audivimus, Evangelium audivimus ; consonant omnes divinæ lectiones. (Aug., *Serm.* 165, n. 1.) Primam lectionem audivimus Apostoli... Deinde cantavimus psalmum... Post hæc, evangelica lectio. (*Serm.* 176.) Cf. *Serm.* 112, n° 1, et *Serm.* 170, n° 1, 3.
4. V. *Paléographie musicale*, t. V, p. 96 et suiv.
5. Maxim. Constant., *Mystagogia*, 23.
6. *Acta Sanct.*, 22 april., § 16.
7. Brightman, *Liturgies*, pp. 152-155.
8. Athan., *Apol. de fuga*, n° 24.
9. Et is qui psallit, solus psallit, etiamsi omnes respondendo resonent, tamquam ex uno ore vox fertur. (Chrysost., *Hom.* 36 *in I Cor.*, n. 7.)
10. Clamemus, quemadmodum hodie succinimus : *Lauda anima mea Dominum.* (Chrys., *In ps.* 145.) Responsum in medium adducentes, quod omnes hodie succinimus. Quodnam igitur responsum ? *Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum...* (*In ps.* 41.) Cf. *In ps.* 117.
11. Unde et illud, quod hodie in psalmi responsorio decantatum est, plurimum

Saint Pierre Chrysologue mentionne aussi le chant du répons [1]. Saint Augustin fait de fréquentes allusions à la manière dont le peuple prenait part au psaume [2] et indique qu'il se plaçait entre la lecture de l'Epître et celle de l'Evangile [3].

Quelquefois le verset servant de répons était divisé, et l'on n'en chantait qu'une partie, afin que le peuple pût le retenir plus facilement. Ainsi au psaume 42 on répondait seulement : *Judica me Deus.* « Et le peuple confiant, ajoute saint Augustin, ne croit pas proférer un souhait funeste, en prononçant ces paroles que lui enseigne la leçon divine ; bien qu'il comprenne assez peu ce qu'il chante, il sait que ce ne peut être que quelque chose de bon [4]. »

Ce n'était pas toujours le premier verset du psaume qui servait de répons ; celui-ci était pris le plus souvent dans l'intérieur du psaume, comme le déclarent saint Augustin, saint Ambroise et saint Jean Chrysostome [5], et comme on peut le voir par les textes des répons mentionnés par ces Pères.

Dans le principe, le psaume qu'on devait chanter n'était pas déterminé, mais il était laissé au choix de l'évêque.

Saint Augustin se plaint, en plusieurs circonstances, que le lecteur ait choisi un psaume différent de celui que lui-même avait fixé [6]. Les manuscrits de l'Antiphonaire ont gardé la trace de cette liberté ; car le texte du graduel varie suivant les différents manuscrits, surtout dans les messes des dimanches après la Pentecôte [7].

(*A suivre.*) Abbé J. Dupoux.

nostræ conducit assertioni : *Exspectans exspectavi Dominum.* (Ambros , *In ps.* 45.) Cf. *In ps.* 37, n. 58 ; *Ep. ad Marcellinam soror.*

Tum responsoriis psalmorum, cantu virorum, mulierum, virginum, parvulorum, consonus undarum fragor resultat. (*Hexæmer.*, l. III, c. 5.) Cf. *In ps.* 1, *Enarrat.* 9.

1. Responsorium, quod hodie propheta supplicante cantavimus. (Petr. Chrysol., *Serm.* 45.)

2. Voces istæ psalmi, quas audivimus et ex parte cantavimus. (Aug., *In ps.* 26, *Enarr.* 2, n. 1.) — Itaque in hoc psalmo, quem cantatum audivimus, cui cantando respondimus, ea sumus dicturi, quæ nostis. (*In ps.* 46, n. 1.) — Cantavimus psalmum exhortantes nos invicem, una voce, uno corde dicentes : *Venite adoremus.* (*Serm.* 176.) Cf. *In ps.* 119.

3. Ad hoc pertinet quod etiam apostolica lectio ante psalmi canticum præsignavit. (*Serm.* 32.) V. aussi, sur la place du psaume entre les lectures, les textes de saint Augustin cités plus haut.

4. Aliquando in psalmo versus ipse in diapsalmate ponitur, qui præbeatur a lectore, et respondeatur a populo, non forte alicui cor percutitur, et timet cantare Deo, et dicere : *Judica me Deus* ? Et tamen cantat populus credens, nec putat se male optare, quod didicit a divina lectione, etsi parum intelligit, credit aliquid boni esse, quod cantat. (*In Joan.*, tract. XXII, n. 5.)

5. Primo quod legenti respondentes cantavimus, quamquam de medio psalmi sit, hinc tamen sermonis ducamus exordium. (Aug., *In ps.* 40.) Nam ante responsorium proximum versiculus est : *Et projecerunt me, sicut mortuum abominatum.* (Ambros., *In ps.* 37, n. 58.) Nos autem, si vos vultis, a capite et ab initio totum psalmum persequamur, non a versu qui succinitur, sed ab ipso exordio expositionem inchoantes. (Chrysost , *In ps.* 117.)

6. Psalmum nobis brevem paraveramus, quem mandaveram cantari a lectore, sed ad horam quantum videtur perturbatus alterum pro altero legit. (Aug., *In ps.* 138.) — Neque enim nos istum psalmum cantandum lectori imperavimus ; sed quod ille censuit nobis utile ad audiendum, hoc cordi etiam puerili imperavit. (*Serm.* 352, n. 1.)

7. V. *Graduale Sarisburiense*, Introduction, pp. XVII, XVIII.



Les Manuscrits types de l'Antiphonaire grégorien

Au moment où la sollicitude d'un Pontife musicien va, à nouveau, réaliser dans l'Église l'unité de chant qu'elle avait autrefois, il n'est pas sans intérêt de jeter un regard en arrière et d'examiner succinctement les plus anciens des manuscrits, qui doivent servir à l'établissement de l'édition type du chant romain.

Sans doute, avec l'évolution esthétique de l'esprit musical, avec les besoins pratiques, qui, à notre époque plus qu'en d'autres temps, s'imposent, il ne faut pas songer à reproduire dans l'exécution toutes les finesses que nous révèle la lecture des anciens livres.

S'il fallait rétablir et le chromatisme et l'enharmonisme des vieilles tonalités, si l'on voulait ressusciter les ornements vocaux de l'école romaine, on irait à l'encontre du but que l'on se propose. Ces orientalismes de la langue musicale étaient tant goûtés autrefois, que certaines écoles surenchérissaient sur les autres, mettant une sorte de point d'honneur artistique à multiplier la broderie vocale ou l'ornement tonal, plus que ne le comportait le texte reçu partout ailleurs. Ces particularités ne correspondent plus à nos habitudes. Cependant, telle est la netteté de la notation traditionnelle, qu'il est loisible à tous, dans la majorité des cas, de restituer ces vieilles formes de l'art grégorien, à la simple lecture d'une ligne bien notée.

*
* *

Mais, laissant de côté ce que j'appellerais assez volontiers les « chinoiseries » de la question, venons à la question même, qui doit nous occuper.

Lorsqu'on parle de manuscrits anciens du chant, un certain nombre de musiciens se représentent de façons diverses, autant que peu justes en général, l'usage que l'on peut faire de ces sources.

Pour les uns, il semble que lire un manuscrit au hasard, de n'importe

quelle époque et de n'importe quelle école, suffit pour connaître la tradition grégorienne dans son intégrité.

D'autres, à l'esprit plus complexe, se représentent les anciens manuscrits sous la forme d'une masse considérable de vieux livres, des centaines et encore des centaines ; de cette quantité de notations, il faut péniblement extraire la bonne, et encore ne peut-on être bien sûr de l'authenticité de la variante !

Ici, plus qu'ailleurs, le vieil adage est de mise : *In medio stat virtus.*

Il est vrai que la seconde façon de voir était la bonne, il y a cinquante ans. Mais après l'exploration et les copies des manuscrits faites par Dom Pothier et ses disciples, la grande masse s'est divisée en sections bien nettes, laissant en général fort peu d'indécisions sur les questions à résoudre.

En suivant les traces de ces savants explorateurs, c'est un classement d'ensemble, dans un ordre critique, des manuscrits les plus anciens, que je présenterai ici à nos lecteurs, en ce qui concerne le chant.

*
* *

Les pièces de chant actuellement usitées dans la liturgie romaine sont, pour le fonds, tirées du recueil vénérable que les siècles ont religieusement désigné sous le nom de « grégorien ».

A ce fonds, furent successivement ajoutés les offices propres des nouvelles fêtes instituées dans nos églises, les hymnes, les proses et les ordinaires de la messe.

A mesure que le livre grégorien s'augmentait de ces éléments divers, il perdait une petite partie des anciennes mélodies, telles que celles des versets de l'offertoire, et divers répons.

Dans son état ancien, l'antiphonaire grégorien ne comprend donc que les antiennes et les répons. Une première partie donne les chants des messes et des processions, une seconde partie les mélodies de l'office. Il est fort rare qu'un manuscrit ait ces deux parties. Soit parce qu'il était trop difficile de les réunir toutes deux en un seul volume, soit parce qu'on augmentait volontiers la seconde sans toucher à la première, soit plutôt encore parce que les chants des anciens offices se retenaient plus facilement que ceux des messes, les manuscrits les plus nombreux, à l'époque ancienne, nous offrent seulement les mélodies de la messe.

Bien que nous ayons des textes nous prouvant l'existence de l'antiphonaire grégorien dans le siècle même où mourut saint Grégoire le Grand, c'est-à-dire le VIIe, les plus anciens exemplaires complets ou incomplets qui nous sont parvenus de ce livre datent seulement de la fin du VIIIe et du IXe siècle. Et encore, ces manuscrits, au nombre de quatre ou cinq, ne nous donnent que le texte des paroles. Je n'étudie pas ici ces manuscrits.

Pour avoir des textes mélodiques, il faut descendre dans le courant

du IXe siècle ; mais les plus anciens manuscrits complets, soit de la messe, soit de l'office, notés, respectés par le temps et les hommes, que nous possédons encore, sont de la seconde moitié environ du Xe siècle.

Cependant, on ne saurait avoir de doute sur l'authenticité de leur contenu, car il concorde toujours avec les fragments plus anciens aussi bien qu'avec les exemples cités par les auteurs comme Amalaire, Aurélien, etc.

De plus, nous savons quels sont les offices ajoutés au livre romain depuis saint Grégoire le Grand jusqu'à cette époque. Or, à quelques exceptions près, les papes ses successeurs ont, pour la messe, emprunté les chants au recueil déjà formé ; pour les processions et l'office, les nouveaux textes ou bien suivent les mêmes mélodies que les anciens, ou bien sont composés dans un style musical, qui tranche sensiblement sur le fonds ancien, et présente avec lui de frappantes oppositions.

Il n'est donc pas possible de nier sérieusement que les mélodies contenues dans les manuscrits les plus anciens parvenus jusqu'à nous sont bien celles qui existaient déjà dans les antiphonaires grégoriens du VIIe siècle.

Pour classer lesdits manuscrits, dont la meilleure époque est celle de la notation sans lignes, c'est-à-dire jusque vers le XIIe siècle, nous nous servirons des trois premiers volumes de la *Paléographie musicale*, qui ont déjà fait connaître au public les principales écoles entre lesquelles se partagent ces manuscrits.

A ces renseignements, j'ajouterai ceux que m'ont révélés des recherches personnelles, ainsi que les travaux des divers spécialistes actuels français et étrangers.

ÉCOLE ITALIENNE

Le premier groupe à citer, en matière de chant romain, est à coup sûr celui des manuscrits italiens : je relève ici d'abord ceux qui sont signalés par la *Paléographie musicale*.

Pour la messe :

Monza (bibl. capit., c. 12, 75).	X^e	siècle
Monza (bibl. capit., c. 13, 76).	XIe	—
Milan (Ambrosienne, IV. D. 84. Inf.). [Provenance : Bobbio.]	X^e-XIe	—
Rome (Angelica, B. 3. 18).	XIe	—
Mont-Cassin (N. N. 339).	XIe	—
Lucques (bibl. capit., 64).	XIe	—

Soit six manuscrits.

Pour l'office :

Rome (Angelica, T. 5. 21).	XIe	—
Rome (Casanatense, B. II. 1).	XIe	—
Pérouse (bibl. capit., 16).	XIe	—

En dehors de ces manuscrits complets, ou à peu près, on doit citer un évangéliaire romain du IXe siècle (Bibl. Vallic. B, 50), dont plusieurs leçons sont notées ; un rituel-sacramentaire d'Asti, de la seconde moitié du Xe (Paris, Bibl. Mazar. 525) [1]; le tropaire du chapitre de Vérone (nº CVII), du XIe siècle, et quelques autres.

Ces divers manuscrits, dans leur notation, présentent très certainement la forme la meilleure d'écriture neumatique; ils ont une parenté très proche avec ceux dont je vais parler.

ÉCOLES FRANÇAISES ET ANGLAISE

A. — Historiquement, après les manuscrits provenant du pays de saint Grégoire, les plus autorisés doivent être ceux du nord de la France, et de l'Angleterre.

C'est, en effet, en Angleterre, que, du vivant même du saint, le chant et les *codices* liturgiques de Rome sont apportés par ses disciples. Malheureusement, les exemples notés réellement anciens sont devenus fort rares en ce pays, et les manuscrits qui en sont originaires ne forment point de recueils complets. J'en citerai seulement trois maintenant conservés à Rouen : un pontifical, du IXe siècle (368 [a-27]) ; le bénédictional de l'archevêque Robert, du Xe (369 [Y-7]) ; un autre livre liturgique, du XIe (1385 [v-107]).

Cependant ces manuscrits nous permettent de constater leur étroit rapprochement de notation avec les recueils intéressants des écoles françaises.

B. — Ceux-ci ont comme origine les envois faits par les papes à l'époque de Pépin le Bref. En particulier, les livres parisiens remontent à l'envoi de Paul Ier, vers l'an 760, et pourraient former une classe à part [2].

Les plus anciens fragments de cette école sont contenus dans un sacramentaire parisien du IXe siècle (Bibl. nat., latin 2291) ; un évangéliaire de la même époque (Bibl. Sainte-Geneviève, 1260); un sacramentaire de Tours également du même temps (Tours, 184 [1017]); et divers autres, comme le beau manuscrit de Vitry-le-François (nº 36), du XIe.

Les meilleurs manuscrits de l'école française sont, pour la messe :

Paris (Mazarine, 384). [Provenance : Notre-Dame ; origine : St-Denys.]	fin du Xe siècle
Paris (Bibl. Nat., lat. 9436). [St-Denys.]	XIe —
Paris (Bibl. Nat., lat. 13252). [Provenance : Notre-Dame (?) ; orig. : St-Magloire-dans-la-Cité.]	XIe —
Paris (Bibl. Nat., lat. 1087). [Provenance : Limoges ; orig. : Cluny (?)]	XIe —
Montpellier (Bibl. de l'Ec. de Médec. H. 159). [Provenance : Toul (?) ; orig. : Dijon (?)]	XIe —

Soit six manuscrits.

1. J'ai étudié ce manuscrit dans la *Rassegna gregoriana*, année 1903 (tiré à part : *Un rituel noté de la province de Milan du* Xe siècle).
2. Voyez mon *Histoire du chant liturgique à Paris*, Poussielgue, 1904.

Le dernier, dont la *Paléographie musicale* achève en ce moment la publication, est particulièrement précieux (bien qu'il paraisse avoir fait quelques emprunts à d'autres écoles) par sa double notation en neumes et en lettres, dont on connaît si peu d'exemples : c'est le plus ancien qui indique la ligne mélodique avec le plus de netteté.

Les précédents, qui sont écrits avec le plus grand soin, sont remarquables par le groupement de neumes et l'indication des *moræ vocis* dans les vocalises des chants ornés; ces détails concordent avec ceux des meilleurs manuscrits d'autres écoles.

Pour l'office, je citerai plus particulièrement :

Paris (Bibl. Nat., lat. 742).	XIe siècle
Paris (Bibl. Nat., lat. 12601).	commencement du XIe — [Orig. : Cluny.]
Paris (Bibl. Sainte-Geneviève, 1270).	fin du XIe — [Orig. : Chelles.]

Soit trois manuscrits; le premier est très pur comme liturgie; le second, pour le chant, a quelques variantes empruntées très probablement à Saint-Gall, qu'on ne retrouve pas dans les autres livres; le troisième, parisien, présente tout l'intérêt des manuscrits de cette école.

ÉCOLES MESSINE ET ALLEMANDE

Afin d'éviter toute confusion, je ferai d'abord remarquer que le système d'écriture musicale désigné sous le nom de *messin*, étant une modification du système neumatique primitif, n'a pu se produire dès le commencement de l'école messine, dont l'importance date du temps de Charlemagne, avec les livres envoyés par le pape Adrien.

Les plus anciens manuscrits, qui, à ma connaissance, peuvent être rattachés à cette école sont :

Pour la messe :

Paris (Bibl. Nat., lat. 9448).	fin du Xe siècle [Origine : Prum.]
Paris (Bibl. Nat., lat. 10510).	fin du Xe — [Origine : Echternach.]
Munich (14083).	XIe —
Munich (14322).	première moitié du XIe —

[Ces deux mss. sont originaires de St-Emmeran de Ratisbonne.]

Soit quatre manuscrits, auxquels on ajoutera le rituel-sacramentaire de Worms ou de Spire (Paris, Bibl. de l'Arsenal, 610), du IXe siècle, pour l'ancienne notation ; et, pour la notation dite *messine* :

Laon (239).	Xe siècle
Troyes (522).	Xe —

Pour l'office, je ne vois à signaler ici que :

Metz (80).	XIe —

Il est fort remarquable que ces manuscrits se rattachent plutôt à l'école française et à l'école italienne ; c'est seulement dans les plus récents que l'influence de Saint-Gall se fait sentir, autant du moins que j'ai pu en juger par ceux qu'il m'a été loisible d'étudier ; aussi je ne cite pas ces derniers.

ÉCOLE SANGALLIENNE

Cette école fameuse, qui peut sortir soit de l'école messine, soit de l'école italienne, a la bonne fortune de posséder un manuscrit noté du IXe siècle : le 359, de la bibliothèque de Saint-Gall. On a même, pendant longtemps, à la faveur de légendes que nous ne rencontrons pas dans les documents les plus anciens, supposé que ce livre avait été apporté à cette abbaye par un chantre romain, à la fin du VIIIe siècle.

Ce manuscrit, toutefois, n'est pas un recueil complet, mais seulement un *cantatorium*, extrait ne contenant que les graduels, traits et alleluias. Il prouve que, dès la seconde moitié du IXe siècle, l'école de Saint-Gall cultivait déjà ces embellissements de la mélodie, dont j'ai parlé au début de cette étude. En particulier, les sangalliens affectent de remplacer la note médiane du *scandicus* par le signe du *salicus* ou du *quilisma*.

Mais, à côté de ces particularités, qui modifient la ligne mélodique, ces manuscrits contiennent, pour l'interprétation, les précieuses indications des *lettres significatives* et des signes dits *romaniens*, dont il ne faut pas cependant exagérer la portée.

Les meilleurs livres de cette école sont, pour la messe :

St-Gall (n° 339).	Xe-XIe	siècle
St-Gall (n° 340).	XIe	—
St-Gall (n° 376).	XIe	—
Einsiedeln (n° 121).	XIe	—

et, pour l'office, le célèbre antiphonaire de Hartker, même bibliothèque, n° 390-391, Xe-XIe siècle.

Le 339 est préférable aux autres par le soin avec lequel il est écrit, et qui le rapproche des manuscrits parisiens ; à peu près seul des autres copies grégoriennes, il a conservé dans les chants du 3e ton et certaines formules du 8e, le *si* comme dominante au lieu de l'*ut* plus récent, mais il ne donne pas tout au long les formules vocalisées des graduels et des alléluias.

ÉCOLES DIASTÉMATIQUES FRANÇAISE ET AQUITAINE

A. — Cette dernière grande école médiévale se répandit sur tout le midi de la France et le nord de l'Espagne, après la suppression des liturgies mozarabes, surtout par l'abbaye de Saint-Martial de Limoges.

Ses manuscrits offrent une singularité qui nous est d'un secours admirable dans la reconnaissance sûre de la ligne mélodique : dès au moins le cours du xe siècle, et peut-être dans le IXe siècle, la notation, au lieu d'offrir les formes si caractéristiques des neumes grégoriens, est entièrement à *points détachés*, disposés de façon à indiquer, par leur espacement, la *diastématie* ou espacement des intervalles, comme le feraient des notes disposées sur une portée imaginaire.

Ce système, dont nous ignorons l'origine, a un lien certain avec les écritures messine et lombarde plus récentes, avec des livres de provenances diverses, tels les sacramentaires de Paris et de Tours, déjà nommés (IXe siècle), le feuillet de garde d'un antiphonaire de Notre-Dame de Paris (xe siècle), et les curieux graduels signalés par la *Paléographie musicale* : Chartres, n° 47 [40], Angers, n° 83, tous deux du xe siècle ; on peut y joindre celui de Saint-Vougay, du XIe siècle, dont la notation est mixte. Ces manuscrits forment en tout cas une classe à part.

B. — Cela indiquerait assez que les moines limousins n'ont fait que généraliser, en le perfectionnant, un genre d'écriture musicale, peut-être fort rare auparavant, qui leur serait parvenu par l'intermédiaire des moines de Cluny.

Leurs manuscrits présentent en même temps un autre intérêt pour l'histoire de la musique : le recueil grégorien s'y trouve augmenté de chants particuliers aux anciennes liturgies gallicanes et mozarabes.

Une première classe peut comprendre le fonds de l'abbaye Saint-Martial de Limoges, actuellement à Paris ; les meilleurs manuscrits en sont, pour la messe :

Bibl. Nat. (lat. 1240).		xe	siècle
Bibl. Nat. (lat. 1084).		xe-XIe	—
Bibl. Nat. (lat. 1120-21).	commencement du	XIe	—
Bibl. Nat. (lat. 909).	renferme des fragments divers du	IXe au XIe	—

Une seconde classe est beaucoup plus mêlée de chants mozarabes, quoique les mélodies grégoriennes y restent aussi pures que dans les autres :

Paris (Bibl. Nat., lat. 776).	fin du	XIe	siècle
	[Orig. : Albi.]		
Albi (42 et 44).		xe-XIIe	—
Madrid (Acad. hist. F. 185).		XIe	—

Pour la messe, la notation diastématique ancienne nous offre donc comme principaux spécimens trois manuscrits des églises du nord, ou plutôt de l'ouest, cinq de Saint-Martial, trois ou quatre plus particulièrement aquitains.

Quant à l'office, je ne connais pas de manuscrits aussi anciens de ces écoles.

CONCLUSIONS

Ces conclusions seront brèves et nettes. On se rend compte facilement, à l'examen des listes qui précèdent, que, pour arriver à l'établissement d'un texte grégorien, il n'est poit nécessaire d'entasser et de confronter laborieusement des quantités et des quantités de manuscrits. Une demi-douzaine de chaque école principale pour les chants de la messe, deux ou trois pour l'office, voilà le bilan des manuscrits neumés de la bonne époque.

Or, à les comparer, on s'aperçoit qu'en résumé chaque école s'attache à un texte principal, qu'il est aisé de déduire des manuscrits qui le représentent : les variantes y sont légères, et leurs raisons d'être apparaissent à l'étude, dès qu'on pénètre un peu au cœur de la question. Et souvent, d'une école à l'autre même, la différence n'est qu'extérieure, et reste parfois une simple question d'écriture.

C'est là le prix inestimable qu'ont pour nous les antiphonaires grégoriens, de représenter une tradition une et inattaquable.

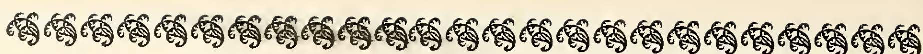
Sans doute, à côté d'eux, il y a nombre de chants, versets divers, mélodies pour le *Kyriale*, hymnes et proses, offices propres, qui font partie d'un fonds plus instable souvent. Là, force est au chercheur de faire le point de départ entre les pièces purement locales, dont le texte n'a point varié, et celles qui se sont répandues à travers les diverses églises un peu au hasard.

Le sort de cette seconde espèce de chants est celui des mélodies populaires de toutes les époques. Pour en établir tous les textes, en retrouver toutes les variantes, pour restituer, en un mot, la masse du chant religieux médiéval, ce ne sera pas trop, certes, d'un demi-siècle encore de recherches et de travaux, comme l'a dit Dom Mocquereau au Congrès de Rome. Mais ces chants, efflorescences de divers temps et de diverses esthétiques, n'ont fait que passer ; à part quelques-uns, ils ne sont plus en usage ; si la curiosité est généralement satisfaite de leur examen, l'art ne l'est pas toujours.

Voilà pourquoi il faut nous féliciter qu'à la base de nos saints offices, au XXe siècle comme au VIIe siècle, la règle de l'art sacré soit encore celle de l'unique et admirable recueil romain, formé au temps de saint Grégoire le Grand et si heureusement restitué par l'école bénédictine moderne.

Amédée Gastoué.





SOUSCRIPTION

pour l'offre d'une Crosse abbatiale à Dom Pothier

La nomination du Rme P. Dom J. Pothier comme président de la Commission formée par le Souverain Pontife pour l'Édition Vaticane, le soin remis à l'abbé de Saint-Wandrille de diriger le travail fait par les Bénédictins pour cette édition, ont inspiré à des amis de la première heure de l'œuvre grégorienne cette pensée touchante : offrir au savant religieux une crosse abbatiale.

Voici la lettre que nous avons reçue à ce sujet de M. le chanoine Poivet, directeur du Petit Séminaire de Versailles :

Mon cher Monsieur,

Je suis persuadé que vous applaudirez à l'initiative, prise par la *Revue de Grenoble*, d'ouvrir une souscription pour offrir une crosse abbatiale à notre cher exilé, le sympathique P. Pothier.

Connaissant votre si complet dévouement à la cause grégorienne, je crois qu'il est inutile de vous prier de recommander cette souscription à vos lecteurs de la *Tribune de Saint-Gervais*.

Aujourd'hui plus que jamais, nous avons besoin de nous soutenir.

Veuillez agréer, etc.

H. Poivet, *prêtre, ch. hon.*

Nous répondons dès à présent au vœu de M. le chanoine Poivet, en ouvrant une liste de souscription, pour laquelle nous sollicitons le concours de tous nos amis.

Les souscriptions pourront être envoyées à l'administration de la *Tribune*, à M. Petit, gérant du bureau d'édition de la *Schola Cantorum*.

SOUSCRIPTION POUR L'OFFRE D'UNE CROSSE ABBATIALE A DOM POTHIER

M. Ch. Bordes, directeur des *Chanteurs de Saint-Gervais*.	50 fr.
M. Amédée Gastoué, professeur de chant grégorien.	10 fr.
M. E. Védie, de la Maison Biais frères et Cie, 74, rue Bonaparte. .	50 fr.
M. Pierre Aubry, archiviste paléographe.	10 fr.

La *Revue du chant grégorien* publie un beau portrait du Rme P. Dom Pothier, 13 × 18, sur papier avec grandes marges. L'exemplaire : 0, 60 *franco*.

La *Maîtrise de la Cathédrale* de Dijon en publie un autre, format album : 1 fr. 10 *franco* ; format 30 × 40 : 10 fr. En vente au profit de l'œuvre.



QUESTIONS PRATIQUES

LES MAITRISES

PREMIER ARTICLE

Les maîtrises sont les héritières en ligne plus ou moins directe des anciennes *scholæ cantorum* et des *chapelles de musique* d'autrefois.

Ces deux organismes étaient d'abord entièrement distincts, et ils le sont encore dans un certain nombre de pays, pour les cathédrales et les grandes églises.

Alors la « corporation des chantres », les élèves ecclésiastiques et les chanoines chantent sous la direction du préchantre canonial, tandis que les « chanteurs » sont soumis au maître de chapelle, et exécutent la polyphonie dans une tribune, un jubé, une galerie, séparés du chœur.

Mais, dans la plupart des églises des villes, et dans presque toutes nos cathédrales, la *schola* et la maîtrise se confondent.

*
* *

Que de préjugés sur le rôle de nos maîtrises ! Et je ne parle ici que des petites, laissant de côté celles des grandes basiliques.

Avant tout, ce qu'on attend en général des maîtrises, c'est l'exécution — hélas ! — des faux-bourdons note pour note, avec le salut en musique, et la messe en musique les jours de fête.

Mais, si le maître de chapelle ose faire chanter les enfants et le ténor dans les antiennes ou les *alleluias* : Fi ! du plain-chant !... mais vous allez tuer ces enfants ; mais ce ténor ne pourra plus chanter l'*Ave Maria* [lequel ? pas celui de la liturgie] ; mais que va devenir la musique ?...

La musique, est-il besoin de le dire ? c'est ce qui n'est pas le plain-chant, pourvu que ce soit à peu près n'importe quoi.

*
* *

Et cependant !

Qu'est-ce donc que la *maîtrise* ?

Qu'est-ce que la liturgique *schola* ?

Ce doit être — les noms l'indiquent — la *corporation* et l'*école*, dans laquelle les jeunes enfants chanteurs aspirent à passer *maîtres*.

Or, la plupart du temps, ce n'est pas du tout cela qu'est la maîtrise.

C'est trop souvent, malgré le réalisme du terme, une sorte d'entreprise de concerts, et l'on voudrait que le maître de chapelle fût abaissé au rang d'impresario !

En même temps, l'on se plaint de ne plus trouver de chantres ; ou bien on prend pour remplir cet office un illettré, ou un personnage dont le métier, dans la vie hors de l'église, peut prêter à sourire, par son peu de rapport avec une occupation ecclésiastique. C'est inconvenant.

Pourquoi ne trouve-t-on plus de chantres ?

La raison, la vraie, et, pourrait-on dire, presque la seule, est des plus simples : *on n'en forme plus*.

Où le chantre se forme-t-il ? à l'église, en son enfance.

Dès lors, si, au lieu d'enseigner à l'enfant le chant de l'Eglise, on tourne ses efforts vers les pièces sinon profanes, tout au moins simplement polyphoniques, le petit chantre ne peut connaître, ni goûter, ni aimer, la mélodie grégorienne, « la seule que l'Eglise ait héritée des anciens Pères ». (S. S. Pie X.)

L'enfant ne peut la connaître, parce qu'il ne l'exécute pas ; il ne peut la goûter, car les deux ou trois basses qui l'interprètent le font sans aucun principe, ou plutôt, avec les principes les plus détestables ; il ne peut enfin l'aimer, car ce qu'il en entend suffirait à l'en éloigner.

*
* *

Il importe donc absolument de répandre dans la partie du clergé qui paraît réfractaire, les vraies bases de l'organisation du chant d'église.

Le chœur des chantres, hommes et enfants, qui tiennent la place du rang inférieur des clercs, a un triple rôle :

1° Être le noyau du chant unanime dans l'église, en groupant autour de soi les autres clercs et les fidèles, ou en alternant avec eux ;

2° *a*) Élever les auditeurs par l'exécution la meilleure, ou la moins mauvaise possible, des chants grégoriens qui lui sont réservés ;

b) A ces chants, joindre, en certaines occasions, des pièces polyphoniques bien choisies ;

3° Enfin, être la pépinière où se renouvelleraient incessamment les chantres.

*
* *

Cette organisation, ou, pour parler plus exactement, ce principe d'organisation, est en somme celui qui présida de tout temps, sauf dans le nôtre, à la fondation et à l'exercice des chœurs de chanteurs d'église. Il

en découle des conséquences qui seront à la base de leur vie musicale :

1° Etude du chant à l'unisson, et par suite, abandon du faux-bourdon note contre note et de l'harmonisation vocale du chant grégorien, qui déroutent les fidèles, et faussent le goût en mêlant les genres ;

2° *a*) Etude et distribution d'après les voix des divers répons et antiennes de la messe et de l'office ;

b) En supplément, formation d'un répertoire polyphonique, si simple qu'il soit, mais de goût pur ;

3° Enfin, organisation intérieure telle que les enfants, ayant pris le goût des offices, ne soient pas éloignés de revenir faire partie du chœur, lorsque la mue sera terminée.

*
* *

Chacun de ces points, on le conçoit, prête à des développements sur lesquels nous reviendrons par la suite.

NOTATOR.

N. B. — Les prochaines *Questions pratiques* traiteront des *Saluts* et bénédictions du T.-S.-Sacrement.

PETITE CORRESPONDANCE

A PLUSIEURS CORRESPONDANTS. — Les documents sur l'Edition authentique que vont imprimer les presses du Vatican même règlent la voie à suivre dans les paroisses, séminaires, etc., sur le sujet de la réforme du chant grégorien.

a) Lorsque l'Édition ou ses reproductions seront parues, elles seront immédiatement imposées aux églises cathédrales et autres églises importantes, comme l'ont été à leur apparition les autres livres liturgiques. Dans les petites églises, il y aura évidemment à tenir compte de diverses causes, de pénurie d'argent, de chanteurs, etc.

b) Les églises qui seraient déjà en possession de livres de chant grégorien conformes au décret du 8 janvier, c'est-à-dire publiés *directement* sur les manuscrits, — ne seront pas immédiatement tenues à l'édition type, avec laquelle ces livres ne présenteront que fort peu de différences.

c) D'ici là, aucun évêque ne pourra changer le chant en usage dans son diocèse ; mais les recueils et manuels des principales mélodies liturgiques faits d'après les manuscrits seront des plus utiles pour préparer l'adoption des livres de chant romain qui vont être publiés. Ceci regarde surtout les petites églises, qui ne pourraient changer en peu de temps leurs livres et leurs habitudes, et qui se mettront facilement au courant du plain-chant restauré, par le moyen des petits recueils dont nous parlons.

M. L'ABBÉ VERPEAUX, à B... — Merci de vos diverses communications. L'ordinaire chanté à la messe pontificale pour le jubilé de saint Grégoire fut : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, dits « des Anges », *Sanctus* (5e ton) et *Agnus* de la messe dite « de la sainte Vierge ».

Le *Noël* (journal pour enfants, 5, rue Bayard, Paris), dans ses intéressantes chroniques musicales, a bien donné le *Sanctus* en question.

M. CH. MARTENS, à Louvain. — Ce que vous demandez est du ressort de l'éditeur. Les *Principaux chants liturgiques*, publiés par M. A. Gastoué, sont en vente chez Mme Poussielgue, éditeur, 15, rue Cassette, Paris.

M. L'ABBÉ L. G... à Albi. — Merci de votre envoi ; vous trouverez réponse à vos demandes dans ce qui précède.



La Musique d'église en France et à l'Étranger

Deux tristes faits d'ordre politique, hélas ! ont marqué le début de ce mois. Quelles répercussions vont-ils avoir sur l'art religieux ?

L'un, c'est la suppression de trois mille écoles, pensionnats religieux ou monastères. Au premier rang de ces derniers, celui des Bénédictines de la rue Monsieur, à Paris, où tant d'âmes en quête de calme, où tant de gens de goût à la recherche du beau, savaient se donner rendez-vous pour écouter le chant grégorien des moniales.

L'autre fait, c'est le vote définitif de la loi qui enlève aux églises leurs revenus provenant des pompes funèbres extérieures.

Or, — le sait-on communément ? — ces revenus, dans bien des paroisses de ville, vont jusqu'à représenter les deux tiers des recetttes. Qui en pâtira ? Tout l'extérieur du culte, tout le personnel des églises.

***

Dans quelques mois, nous n'aurons plus d'écoles pour y semer à notre gré la bonne parole ; les églises n'auront plus de ressources pour alimenter leurs chœurs !

***

On pourrait intituler ce paragraphe : *Comment certains musiciens comprennent l'art religieux*. Voici, dans toute leur splendeur, les comptes rendus que nous découpons en diverses gazettes (nous ne gardons des noms que les initiales) :

> Hier, à l'occasion du mois de Marie, a eu lieu, à Notre-Dame-de-Lorette, une cérémonie d'un intérêt exceptionnel.
>
> Se sont fait entendre : Mlle O., un soprano d'un charme exquis ; Mlle H., superbe contralto, dont les noms sont à retenir.
>
> Mlle O. a chanté *Sancta Maria*, de Faure ; Mlle H., *Ave Maria*, de Massenet, sur la *Méditation de Thaïs* ; ces deux morceaux avec accompagnement de violon, par M. C., de l'Opéra.
>
> MM. C. (violoncelle), B. (harpe), ont exécuté le *Huitième Prélude religieux*, de M. A. de Massa ; ce morceau, d'un très beau style, a produit un grand effet.
>
> La cérémonie s'est terminée par le duo d'*Un cœur qui t'aime*, de Gounod, chanté par Mlles O. et H., avec accompagnement de violon, violoncelle, harpe et orgue.
>
> M. B., l'habile maître de chapelle de la paroisse, tenait l'orgue.

Ceci se passait à Paris, le 29 mai. Que dites-vous, chers lecteurs, de ce programme de *cérémonie* (?) Quelle cérémonie ? messe, vêpres, complies ? même cette dévotion nommée Salut ? et quelle convenance liturgique y présida ; admirez surtout l'*Ave Maria* sur la *Méditation de Thaïs* ! Et tout cela au lendemain du *Motu proprio !*

Autre *cérémonie*, à Dijon, cette fois :

> Les fêtes de la Pentecôte ont été célébrées avec une *touchante piété* dans nos églises. Plusieurs artistes ont bien voulu prêter leur concours, à Saint-Michel notamment... A l'Offertoire M. D.

a exécuté un morceau d'orgue d'un très grand effet, imitant un orage. A la Communion M L. professeur de cor, a joué à la perfection *A la nuit,* de Gounod.

Le morceau d'orgue imitant l'orage! Voilà, n'est-il pas vrai, qui est bien de circonstance pour symboliser la venue de l'Esprit-Saint? Et le solo de cor...?!

Et dire que la chose se passe dans une ville où rayonne l'admirable maîtrise de Saint-Bénigne, tandis que des prêtres et des artistes instruits et zélés y répandent sans se lasser le goût de la bonne musique d'église.

Ailleurs, nous apprend-on :

... Ce fut un ravissement quand les membres de la Symphonie exécutèrent la marche royale de Lamotte, et à l'offertoire la *Rêverie* de Schumann, rêverie belle entre toutes.

L'*intermezzo* de *Cavalleria Rusticana*, interprété par tous les membres de la Symphonie, n'a pas peu contribué à l'élévation des cœurs vers l'Idéal divin ! ! !

...... Et pour clôturer cette belle cérémonie, deux membres de la Symphonie ont interprété le *Dernier sommeil de la Vierge* (prélude). Le solo de violon a été admirable, et l'exécutant tenant l'harmonium, s'élevant à la même hauteur de jeu, a obtenu non pas des applaudissements, mais mieux, de douces larmes qui prouvaient que nos artistes avaient réussi à gagner les cœurs.

Allons, M. Joseph Prudhomme n'est pas mort: la « hauteur de jeu » qui « a obtenu de douces larmes » est digne du sabre légendaire.

Et dire que non seulement ces choses ont eu lieu, mais qu'on en a fait insérer le compte rendu dans les journaux. Fut-il jamais plus déplorable exemple de mauvais goût... et de grotesque?

Mais donnons de meilleures nouvelles.

Paris. — Après les divers essais d'organisation de cours à l'Institut catholique, tentés depuis plusieurs années par la *Schola Cantorum* et M. P. Aubry, une série régulière de conférences et de leçons vient de commencer.

M. A. Gastoué a donné, les mardis 24, 31 mai, et 7 juin, trois conférences préparatoires sur les sujets suivants: *Le Chant grégorien, musique traditionnelle de l'Église ; Son rôle prédominant dans la liturgie ; Sa nécessité pratique dans la vie de l'Église.* Nous analyserons succinctement ces trois conférences dans un prochain numéro. Elles font bien augurer du succès des cours de l'an prochain.

— Ce n'est pas seulement dans les milieux religieux, mais encore ailleurs, que le chant grégorien obtient la faveur du public.

Dans un *Coup d'œil sur l'évolution de la Musique française depuis ses origines*, M. Eugène Borrel, le distingué violoniste et conférencier de « la Vie Normale », a fait exécuter par M. P. Gibert, des *Chanteurs de Saint-Gervais : O sacrum convivium; Salve dies dierum gloria; Concordi lætitia*, et un répons du roi Robert le Pieux. Ces pièces, chantées avec un goût très juste, ont eu un réel succès.

— A la liste des paroisses qui entrent dans la bonne voie, ajoutons Saint-Pierre de Charenton, grâce à M. Guiraud, le sympathique compositeur du *Chant national catholique.* Citons au hasard, parmi les pièces exécutées pendant le mois de Marie : *O salutaris*, Saint-Saëns; *Tantum ergo*, l'abbé Perruchot; *Debout, chrétiens !* G. Guiraud; *Beata viscera*, Ch. Bordes; *Ecce panis*, F. de la Tombelle ; *Veni sancte Spiritus*, chant grégorien ; *Ave Maria*, Marcello; *Tu es Petrus*, chant grégorien; *Tantum ergo*, Palestrina; *Sub tuum præsidium*, Guy Ropartz; *Tantum ergo*, abbé Boyer ; *Laudate*, Gounod ; *O salutaris*, L. Saint-Réquier ; *Ave Maria*, César Franck; *Tu es Petrus*, l'abbé Perruchot ; *Tantum ergo*, Gounod.

Montluçon. — La *Schola cantorum* locale, société d'amateurs et de professionnels, a exécuté le jour de Pâques, à l'église Saint-Pierre, *Kyrie*, *Gloria*, *Benedictus*, *Sanctus* et *Agnus* de la *Missa brevis* de Palestrina, l'*Ave verum* de Mozart et le psaume CL de César Franck. Le journal *le Centre* en fait un compte rendu des plus élogieux. La vaillante société a donné en outre, pour la fête de Jeanne d'Arc, un salut dont voici le programme : Verset d'orgue sur l'antienne *Prudentes Virgines*, pour les Vêpres des Vierges, Chausson ; *Lauda Sion*, sur le choral final de la cantate *Wachet auf*, Bach ; *O salutaris Hostia*, pièce grégorienne harmonisée par Dom Parisot ; *Salve Regina*, Bordes ; *Tantum ergo* sur le choral *Jesu, meine Freude*, Bach ; *Cantate Domino*, V. d'Indy.

Enfin, le beau concert profane suivant : Ouverture des *Noces de Figaro*, Mozart ; Choral final de la cantate *Wachet auf*, Bach ; Romance de Clément Marot, de *la Basoche*, Messager ; Menuet de l'*Arlésienne*, Bizet ; Marche des Rois de l'*Arlésienne*, Bizet ; *C'est le vent frivolant* (ronde française du Canada) ; Marche d'*Alceste*, Gluck ; Hymne à Apollon des *Barbares*, Saint-Saëns ; 1er mouvement de la 1re symphonie, Beethoven ; Largo de *Xerxès*, Haendel ; Chant d'amour de Siegmond (la *Walkyrie*), R. Wagner ; *Le mois de mai*, Jannequin ; *Voici le mois de mai* (chanson du XVIe) ; Passepied de *Castor et Pollux*, Rameau ; Menuet de *Castor et Po lux*, Rameau ; Psaume CL, C Franck.

Evreux. — Le grand séminaire d'Evreux est chargé d'exécuter les chants à la fête de N.-D. des Arts, qui se célèbre à Pont-de-l'Arche, le 8 septembre.

Nous voulons y appliquer le *Motu proprio* intégralement, et je crois y répondre en chantant la messe de Desmet en l'honneur de saint Jean Berchmans, à 3 voix égales.

Luçon. — Sous la vigoureuse impulsion de Mgr l'Evêque, un propre diocésain — peut-être le plus complet — renfermant tous les saints connus du Poitou, a été imprimé il y a dix ans à Ratisbonne ; mais la partie musicale a été confiée aux Bénédictins. Grâce à ce propre très chargé, l'initiation s'est vite faite et on le goûte assez, d'autant plus que pour les saluts on a puisé (officiellement) abondamment dans les *Variæ Preces*. On a vite passé au *Kyriale* de Solesmes dans un très grand nombre de paroisses. Un nombre fort respectable de paroisses suivent même l'édition de Solesmes, d'autant que Monseigneur a défendu d'acheter de nouveaux livres de Nivers, dont l'édition est encore en usage dans le diocèse.

Le jour de la Pentecôte, à la cathédrale, on a exécuté le programme suivant :

Messe *Regina cœli*, à 3 et 4 voix égales, par la Schola du Séminaire ; à Vêpres : faux-bourdons, à 4 voix mixtes, de l'école palestrinienne : a) *Domine*, Victoria ; b) *Dixit Dominus*, Goudimel ; c) *Beatus vir*, Zachariis ; au Salut : *Duo Seraphim*, 4 voix égales, Victoria ; *Alleluia*, *Tota pulchra es*, 3 voix inégales, De la Tombelle ; *Regina sine labe*, soli et chœur, à 4 voix inégales, L. Rousseau ; *Tantum ergo*, 3 voix égales, Hamm ; *Laudate Dominum*, 5 voix inégales, Viadana.

M. l'abbé R. du Botneau, le distingué archiprêtre des Sables-d'Olonne, qui a assisté aux fêtes grégoriennes de Rome, en a profité pour soumettre divers desiderata sur le chant. Voici ce qui lui a été répondu sur un point intéressant de pratique :

« Ayant eu l'occasion, » dit M. l'archiprêtre dans la *Semaine catholique*, « d'entretenir en particulier Mgr Respighi, neveu du Cardinal-Vicaire et l'un des personnages les plus en vue dans la question grégorienne, je lui demandai son avis sur l'usage, heureusement très répandu dans le diocèse de Luçon, d'un chœur de chanteuses placées dans la nef de l'église et prêtant leur concours aux chants liturgiques. La réponse fut telle que je l'avais prévue. Cet usage n'a rien de blâmable. La réunion de chanteuses en ces conditions répond pleinement aux intentions du Souverain Pontife, qui encourage tout ce qui peut contribuer à faire participer les fidèles au chant ; rien n'est plus conforme aux meilleures traditions. »

Périgueux. — Au Petit Séminaire, la fête de saint Louis de Gonzague a été célébrée avec un goût parfait.

Comme entrée, superbe sonate de Corelli, suivie d'un *Laudate pueri* à 2 voix et d'un *Veni Creator* à 4 voix mixtes.

Durant la sainte messe, célébrée par Sa Grandeur, nous avons le bonheur d'entendre plusieurs morceaux exécutés non seulement avec une admirable précision, mais, ce qui vaut mieux, avec une piété expressive. Citons un air délicieux du grand Couperin, un chœur de Consécration (4 v. mixtes) du P. Lhoumeau, le cantique *Oh ! que je suis heureux !* vrai bijou de mélodie, le célèbre *Domine non sum dignus* de Victoria (4 v. m.), et enfin un entraînant *Beati omnes* (4 v. m.) dans le style fugué, de M. l'abbé Boyer. Ce qui frappe tous les auditeurs, c'est d'abord l'aisance avec laquelle évoluent ces 150 voix, malgré de notables difficultés rythmiques, bien que personne ne batte la mesure et que les chanteurs ne changent jamais de place ; c'est

ensuite l'accent incomparable de piété que tous impriment à cette musique vraiment divine.

La journée fut close par un Salut solennel. A noter un ineffable unisson de D. Pothier ; l'*Ave verum corpus* (4 v. m.), le *Tantum ergo* (4 v. m.) et le *Cantate* (2 v.), trois œuvres du maître aimé. Les infatigables choristes, parmi lesquels nombre de rossignols provenant, hélas ! de l'ancienne maîtrise de Saint-Front, se sont tirés à leur honneur et sans défaillances de cet écrasant programme.

Nancy. — Monseigneur notre évêque s'est fort inquiété de savoir si l'édition romaine fera droit aux désirs et aux usages des divers diocèses, et en particulier du nôtre. En réponse à un mémoire présenté par lui à Sa Sainteté, Mgr Turinaz a reçu de Mgr Bressan, secrétaire particulier, une lettre où nous lisons les lignes suivantes dont l'importance n'échappera à personne :

« Vatican, le 24 mai.

« Sa Sainteté me charge de vous donner l'assurance :

« 1° Que dans l'édition vaticane on tiendra compte non des seules études de Dom Pothier et des Bénédictins de Solesmes, mais encore des études de tous les hommes qui font autorité en cette matière et de mille manuscrits ou codes, y compris ceux de Reims et de Cambrai ;

« 2° Qu'on n' mposera pas absolument aux diocèses qui auraient par leur tradition un chant grégorien le chant de l'édition vaticane. »

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

Le *Motu proprio* a mis en émoi tout le monde ecclésiastique des Etats-Unis, et il n'est pas de journal qui n'ait eu son article sur le chant grégorien.

A New-York, une commission s'est formée dès que l'archevêque fut de retour de son voyage à Rome. On désire mettre à exécution aussi vite et aussi bien que possible les instructions données par le Saint-Père. Déjà le P. Young, S. J., a organisé dans la chapelle de la quatorzième rue deux chœurs grégoriens : l'un composé d'enfants, dans le chœur, l'autre d'hommes, à l'extrémité de l'église, auprès des orgues. Je signale aussi, comme ayant donné un très bel exemple de docilité et de zèle, *la paroisse française* de la soixante-seizième rue et *la paroisse allemande* de Saint-Joseph.

L'évêque de Portland (Maine) a immédiatement enjoint à ses prêtres de se conformer au *Motu proprio* et recommandé à ses maîtres et maîtresses d'école *d'apprendre aux enfants à lire le latin.*

L'évêque de Brooklyn (N.-Y.) a écrit dans le même sens une lettre à son clergé, et la plupart des pasteurs ont immédiatement pris des mesures pratiques pour réformer leur musique ou pour organiser des chœurs de plain-chant.

A Boston, une commission a été organisée ; un organiste de valeur, M. Mc Laughlin, a été chargé de s'occuper des écoles, et M. l'abbé Millet a donné à l'*Ecole d'expression* des conférences sur le plain-chant qui ont reçu bon accueil, quoique dans un milieu en majorité protestant.

Et l'Ouest, dit-on, n'est pas en retard sur l'Est. Mais les informations me manquent pour en parler aujourd'hui. La suite donc... au prochain numéro. (H. de C.)

Jean de Muris.





BIBLIOGRAPHIE

Kunstlehre (théorie de l'art), en cinq parties, par Ghérard Gietmann, S. J., et Johannès Soerensen, S. J. (*suite*).

Dans le troisième volume, le R. P. Gietmann commence par exposer les propriétés de la musique, qui n'est pas seulement un agréable passe-temps, propre à flatter les sens par une suite de sons harmonieux disposés avec art, mais doit aussi plaire à l'esprit et satisfaire l'intelligence par la beauté de la forme et l'ordonnance savante des diverses parties qui composent une œuvre musicale. Elle doit, de plus, pénétrer dans les profondeurs de l'âme et émouvoir l'auditeur par l'expression de ses mélodies et de ses harmonies. Aucune image, aucune parole n'est aussi apte que la musique à exprimer les sentiments les plus intimes du cœur humain. L'auteur la définit : « Un « art apte à représenter la beauté dans une suite de sons, qui charme les sens et a « une signification pour l'esprit. »

Il examine ensuite les propriétés essentielles acoustiques et esthétiques du son, qui est la matière de l'art musical, les organes de l'ouïe et de la voix, la perception subjective et l'élément matériel du *son*, son intensité, sa durée, sa couleur ; il étudie le phénomène de la *résonance harmonique* et fait ressortir l'importance de cette succession naturelle des sons pour la musique pratique, les échelles tonales, les intervalles et l'harmonie.

Après avoir dit un mot de la consonance, de la dissonance et des accords, l'auteur étudie la formation des échelles diatonique et chromatique, les systèmes modaux des Anciens, l'origine et la constitution des modes ecclésiastiques. Il passe en revue les divers travaux entrepris dans ces dernières années pour la restauration des mélodies grégoriennes, et en particulier les savantes recherches des PP. Bénédictins dans la *Paléographie musicale*.

Dans les chapitres suivants, l'auteur traite successivement de la mélodie et de l'harmonie, du rythme et de ses différentes espèces, de la musique vocale et instrumentale, des diverses formes de l'art musical, et, en particulier, du *lied*, de la marche et de la danse, du récitatif, de la sonate et de la symphonie, du canon et de la fugue, de la cantate et de l'oratorio, de la messe et de l'opéra.

Il s'étend plus longuement sur la musique d'église ; il définit le caractère qu'elle doit avoir et les conditions qu'il lui faut remplir pour réaliser son but spécial, qui est de promouvoir l'édification des fidèles.

Le quatrième volume, œuvre du P. Soerensen, traite d'abord de la peinture qui, par le moyen de l'image et du coloris, reproduit l'apparence complète du monde des corps, dans un ensemble homogène et plein de vie.

L'auteur en étudie les différents éléments : l'étendue, la lumière et la couleur, que l'artiste combine pour représenter, soit une figure isolée, qui doit joindre à la beauté de la forme celle de l'expression, soit un groupe où les masses se correspondent d'une façon symétrique et, pour ainsi dire, rythmique.

Il examine les diverses espèces de peinture : la peinture historique, dont l'art religieux forme une des divisions importantes, la peinture de genre et le paysage.

Il traite ensuite de la sculpture et montre quelle doit être l'ordonnance extérieure de la statue et son expression.

La dernière division du livre est consacrée aux arts d'ornement. La décoration

des églises fait l'objet de plusieurs chapitres, où l'auteur étudie l'harmonie de l'ensemble et l'ornementation des diverses parties de l'édifice, la mosaïque, la peinture sur verre, la décoration plastique.

L'habitation humaine n'est pas oubliée non plus, et l'auteur indique comment on peut décorer artistement les appartements, les meubles et le jardin.

Après avoir jeté un coup d'œil sur ce qu'il appelle les arts *personnels*, l'orfèvrerie, les émaux, les pierres précieuses, les sceaux et les médailles, l'auteur consacre un dernier chapitre aux arts *graphiques*. Il y traite de la gravure sur bois et sur cuivre, et des procédés plus modernes de la *phototypie* et de l'*autotypie*.

Dans le cinquième et dernier volume, le P. Gietmann étudie d'abord les caractères généraux de l'architecture, qui occupe une place si importante dans l'histoire de la civilisation et, par la beauté esthétique de certaines de ses productions, mérite à bon droit d'être comptée au nombre des beaux-arts. Il analyse les éléments qui concourent à produire la beauté de la forme: les lignes droites et courbes, l'espace, la symétrie, les contrastes, les proportions, et examine les matériaux, dont l'architecte dispose pour exécuter son œuvre : le bois, le fer, les pierres et les briques.

Prenant l'art de bâtir à son berceau, l'auteur nous le montre dans les œuvres de la période préhistorique, constructions mégalithiques; dans celle de l'âge de bronze et de l'époque de Mycènes; dans les monuments des peuples parvenus à un certain degré de civilisation, Mexicains et Péruviens ; puis, après avoir jeté un coup d'œil rétrospectif sur les civilisations de l'Asie antérieure et de l'Égypte, et noté l'influence que le revêtement des matériaux a sur le développement de l'art, il dit un mot sur la manière de bâtir des nations de la Chine et de l'Inde ancienne.

L'auteur étudie ensuite les diverses parties de la construction et leur traitement: fondations et murs, portes et fenêtres, toiture, piliers et colonnes, architraves, arcs et voûtes; puis l'ensemble de la construction: le plan sur terre et l'élévation, la division des étages et la disposition des tours, la distribution de la lumière et la perspective, les proportions qui forment la base de l'harmonie des parties internes et externes, et déterminent l'unité de tout l'édifice. Il traite enfin des formes particulières, désignées sous le nom de *styles d'architecture*, qui donnent à la construction son caractère distinctif et contribuent si puissamment à la rendre *une* et *belle*.

Après cela, l'auteur passe en revue les développements de l'architecture chez les peuples civilisés. Il nous initie à l'art hellénique, dont les différents styles — dorique, ionique et corinthien — sont caractérisés par la forme des colonnes et de leurs accessoires, et dans lequel la sculpture et la peinture se mettent au service de l'architecture. Tandis que les monuments grecs sont en général de dimension restreinte, les monuments romains, au contraire, se distinguent par leur masse imposante. L'influence des Étrusques s'y fait sentir et l'on y trouve des éléments nouveaux, tels que la voûte et l'arcade.

A l'heure où le Christianisme fait son apparition dans le monde, l'art romain est arrivé à son apogée, et c'est à lui que l'Église chrétienne emprunte de préférence ses formes et son style : d'abord la construction ronde ou rayonnant autour d'un point central, dont le type est le Panthéon de Rome, et qui se reproduit dans les baptistères, les tombeaux et autres édifices, tels que les églises de Ravenne et de Byzance; puis la forme basilicale, empruntée aux tribunaux romains, dont l'aspect est celui d'une salle oblongue, divisée dans la largeur par des colonnes et se terminant par une abside, avec une grande magnificence de décoration à l'intérieur, tandis que l'extérieur est à peu près dépourvu de toute ornementation.

L'auteur nous montre ensuite l'architecture de la basilique primitive se transformant successivement sous l'influence de l'idéal chrétien, entre les mains des peuples nouveaux, qui se sont partagé l'empire de Rome, et, après avoir passé par la période romane, parvenue à son plein épanouissement avec les merveilles de l'art gothique.

Après quelques pages consacrées au style de la Renaissance, l'auteur conclut par quelques considérations sur les styles et leur diversité, et en se demandant comment on doit construire à notre époque et quel sera le style de l'avenir.

L'ouvrage se termine par une table générale des matières et des noms mentionnés

dans les cinq volumes qui forment une encyclopédie complète de l'art, envisagé dans toutes ses branches.

La beauté de l'impression et la finesse de l'illustration sont en rapport avec la valeur de cette splendide publication, qui sort des presses si renommées de la maison B. Herder, de Fribourg-en-Brisgau.

J. D.

Dr P. Wagner. — **Kyriale sive ordinarium missæ cum cantu gregoriano** ; in-12 de x-64 pages ; Styria, à Gratz.

Ce livre est un petit manuel des chants de l'ordinaire de la messe, dont l'édition en transcription moderne avec accompagnement d'orgue a été louée déjà en notre dernier numéro.

Une préface écrite en un latin très élégant explique la genèse de l'ouvrage, et les principales différences que les textes mélodiques des anciens manuscrits allemands présentent en regard des français et des italiens.

Les chants du *Kyriale*, en effet, comme le fait remarquer M. Wagner, étaient autrefois considérés comme ne faisant pas partie de la tradition grégorienne consignée dans les antiphonaires, et se présentaient comme des chants populaires, avec des variantes d'école et de pays. C'est la raison pour laquelle les mélodies contenues en cette intéressante publication sont parfois différentes de celles des éditions de Solesmes ou des textes que j'ai moi-même publiés. En tout cas, M. Wagner doit donner dans l'excellente revue autrichienne *Gregorianische Rundschau* la liste des manuscrits qui lui ont servi.

Plusieurs chants sont tout à fait inédits, et certains seront fort goûtés des plain-chantistes.

Dr P. Wagner. — **Origine et développement du chant liturgique jusqu'à la fin du moyen âge**. Traduction française de M. l'abbé Bour ; in-8o de 833 pages ; Desclée, à Tournai.

J'ai déjà dit ma pensée sur l'édition allemande de cet important ouvrage, parue voici trois ans.

Aujourd'hui, M. l'abbé Bour en publie une traduction française, qui répond parfaitement à son but. Toujours claire, elle donne cependant l'idée exacte de l'original; elle se lit très facilement, et sera certainement accueillie avec la plus grande faveur par ceux qui s'intéressent à l'histoire et aux origines de notre chant d'église.

Il est regrettable seulement que les corrections typographiques laissent parfois à désirer, alors que plusieurs pouvaient facilement être faites.

Dom Benoit Sauter, abbé d'Emaüs. — **Plain-Chant et Liturgie** ; traduction française de M. l'abbé Bour ; in-12 de 96 pages ; imprimerie Lorraine, à Metz.

Ce petit opuscule est un bel et bon livre ; il est la traduction de conférences spirituelles recueillies par les moines auditeurs de leur abbé.

L'auteur a voulu y condenser tout ce qui se rattache à la haute convenance, qui règle les rapports du plain-chant et de la liturgie, non point sous forme pédante, ni simplement professorale, mais avec toute la moelle substantielle de la doctrine, et le miel suave des docteurs qui l'ont commentée.

Je ne crains pas de dire que ce petit traité sera de première nécessité dans les séminaires, monastères, maîtrises.

A. G.

Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année — Nos 8-9 — Août-Septembre 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

Bref de S. S. Pie X à M. Charles Bordes

DILECTO FILIO CAROLO BORDES,
LUTETIAM PARISIORUM,

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et apostolicam benedictionem. Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, *Scholam Cantorum* istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus

A NOTRE CHER FILS
CHARLES BORDES, A PARIS,

PIE X, PAPE

Cher Fils, salut et bénédiction apostolique. Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de certaines personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé

la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant Grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre ingéniosité et de votre diligence, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes, et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 Juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

Pie X, Pape.

Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis ; simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque expectare, Deo adiuvante, fructus. Interea caelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Julii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

Pius PP. X.

Qu'ajouter à cela ? Après les brefs de Sa Sainteté au R^me^ dom Pothier, au R^me^ dom Delatte, sur la question du chant grégorien, à qui plus qu'à tout autre le Souverain Pontife juge-t-il bon d'envoyer un bref de félicitations et d'encouragements ?

Au principal fondateur de notre École, au propagateur ardent de la tradition grégorienne à travers la France, au rénovateur de l'art palestrinien, Charles Bordes.

C'est la consécration d'une vie de labeurs et de fatigues, qui s'est donné pour mission de faire apparaître à tous, plus radieux et plus beau, l'art du chant sacré.

C'est la réponse définitive à tant de contradictions auxquelles, pendant si longtemps, fut en butte notre œuvre, de la part de quelques-uns.

C'est la parole d'espérance pour tous ceux qui, de près ou de loin, suivent notre mouvement dans le travail de restauration de la musique religieuse en France.

La Tribune de Saint-Gervais.

Pius PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam benedictionem — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, Scholam Cantorum istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis; simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque expectare, Deo adiuvante, fructus. Interea caelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die II Julii an MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

Pius PP. X.



LES CHANTS DE LA MESSE

(*Suite*)

On voit par les textes de saint Augustin qu'en Afrique, le chant du psaume était confié à un lecteur à peine sorti de l'enfance, *cordi puerili*. A Milan, c'était aussi par la voix du jeune lecteur, *lectoris parvuli*, que se faisait entendre la parole du Psalmiste, organe de l'Esprit-Saint. Saint Ambroise distingue deux classes de lecteurs : les uns plus aptes à bien prononcer la leçon, les autre mieux doués pour la psalmodie [1].

Dans presque tout l'Orient, c'était également un lecteur qui était chargé de la modulation du psaume. On le désignait sous le nom de *ὁ ἀναγνώστης* et, quelquefois, de *ὁ ψάλτης* [2].

A Alexandrie cependant, le psaume était chanté par un diacre. Il en fut de même à Rome jusqu'au temps de saint Grégoire, qui, dans le synode de 595, décréta que désormais le chant des psaumes serait laissé aux sous-diacres ou, en cas de nécessité, aux clercs inférieurs. Cette ancienne fonction du diacre est souvent mentionnée dans les épitaphes des Catacombes.

Dans celle du diacre Redemptus, contemporain de saint Damase, il est dit :

« Sa voix, douce comme le nectar, proférait des sons mielleux, en modulant avec calme les chants du prophète antique [3]. »

On lit dans l'inscription de l'archidiacre Deusdedit, au ve siècle :

« Le premier de son vivant dans l'ordre des diacres, il fut le chantre des hymnes de David [4]. »

Et dans celle de l'archidiacre Sabinus, à la même époque :

1. Hodie quoque per vocem lectoris parvuli Spiritus sanctus expressit : *Innocens manibus et mundo corde*. (Ambros., *De excessu fratris Satyri*, l. I, n. 61.) — Alius distinguendæ lectioni aptior, alius psalmo gratior. (*De officiis*, l. I, c. 44, n. 216.)
2. V. *Const. apost.*, l. II, c. 57. — *Conc. Laod.*, can. 15.
3. Dulcis nectareo promebat mella canentem
Prophetam celebrans placido modulamine senem. (Marucchi, *les Catacombes romaines*, Rome et Paris, 1900, p. 164.)
4. Hic levitarum primus in ordine vivens
Davidici cantor carminis iste fuit. (De Rossi, *Roma sott.*, t. III, pp. 239, 242.)

« Moi, qui d'une voix artistique modulais les psaumes, j'ai chanté les paroles sacrées sur des modes variés [1]. »

Dans les Gaules, le psaume-répons était chanté à Tours par un diacre [2], à Paris par des enfants [3]. »

En Angleterre, un laïque pouvait chanter les psaumes ou les répons, mais il ne lui était pas permis de réciter la leçon ou de dire l'*Alleluia* [4],

Le psaume-répons, aussi bien que les leçons, était autrefois chanté du haut de l'ambon, comme le marquent les *Constitutions apostoliques* et le concile de Laodicée [5]. Il en était de même pour l'*Alleluia*. On connaît la touchante histoire de ce lecteur africain qui, monté sur l'ambon, modulait l'*Alleluia* pascal, quand, les Vandales envahissant l'église, une flèche vint lui percer la gorge. Le rouleau sur lequel il lisait la mélodie s'échappa de ses mains, et lui-même tomba sans vie [6].

Le premier Ordo romain, après avoir dit que le sous-diacre monte sur l'ambon pour lire l'épître, ajoute que le chantre y monte aussi pour chanter le répons [7]. Mais le deuxième Ordo indique qu'il doit se tenir sur le degré inférieur [8]. L'Ordo VI fait la même prescription [9].

De là vient le nom de *graduale* ou *gradale*, qui fut donné au psaume-répons, parce qu'il se chantait sur les degrés [10].

Mais le lieu où l'on chantait le graduel n'était pas le même dans toutes les églises, ou variait suivant le degré des fêtes.

Jean Beleth, au douzième siècle, dit qu'aux fêtes mineures on le chantait sur les degrés, au devant de l'autel, et aux fêtes solennelles, sur l'ambon [11]. La règle de saint Victor le fait chanter au milieu du chœur. Durand de Mende, au quatorzième siècle, dit aussi qu'on le chante au milieu du chœur, aux fêtes mineures, mais qu'aux jours solennels, on le dit sur les degrés de l'autel [12]. Dans beaucoup d'églises,

1. Ast ego qui voce psalmos modulatus et arte,
Diversis cecini verba sacrata sonis. (Marucchi, *op. cit.*, p. 241.)

2. Jubet rex, ut diaconum nostrum, qui ante diem ad missam psalmum responsorium dixerat, canere juberem. (Greg. Tur., *Hist. Franc.*, l. VIII, c. 3.)

3. Responsorium quod a parvulis canetur (German. Paris., *Ep. I.*)

4. Laicus non debet recitare lectionem nec *alleluia* dicere, sed psalmos tantum et responsoria sine *alleluia*. (Theodor. Cantuar., cap. 27.)

5. *Const. ap.*, l. II, c. 57. — *Conc. Laod.*, can. 15.

6. Quodam tempore paschalis solemnitas agebatur... Et tunc forte audiente et canente populo Dei, lector unus, *pulpito sistens*, alleluiaticum melos canebat. Quo tempore sagitta in gutture jaculatus, cadente de manibus codice, mortuus post cecidit ipse. (Victor Vitens., *De persecut. Wandal.*, l. I.)

7. Subdiaconus ascendens in ambonem legit. Postquam legerit, cantor cum cantatorio ascendit et dicit responsum. (*Ord. rom.*, I.)

8. Postquam legerit, cantor cum cantatorio sine aliqua necessitate, ascendit non superius, sed stat in eodem loco, ubi et lector, et solus inchoat responsorium... Ipse iterum *alleluia* dicit, stans in eodem gradu, id est inferiore. (*Ord. rom.*, II.)

9. Finita vero lectione, illis, qui gradualem et *alleluia* cantaturi sunt, juxta pulpitum in inferiori gradu standum est. (*Ord. rom.*, VI.)

10. Responsorium istud quidam *graduale* vocant, eo quod juxta gradus pulpiti cantatur. (Raban. Maur., *De Inst. cleric.*, l. I, c. 32.)

11. Joan. Beleth., *De div. off.*, c. 38.

12. Durand, *Rational.*, liv. IV, c. 21.

on continua à le chanter sur l'ambon [1] ; c'est ce qui se faisait encore à Milan au douzième siècle [2].

On appela aussi *Graduel* le livre qui contenait les répons et l'*Alleluia*. Ce nom était déjà en usage à l'époque d'Amalaire ; mais à Rome, on continuait à l'appeler *Cantatorium* [3].

A Milan, le psaume-répons a conservé le nom de *psalmellus* et, dans le rite mozarabe, celui de *psallenda*. Chez les Grecs, on l'appelle *τὸ προκείμενον* (ce qui est proposé, mis en évidence). Il se compose, comme chez les Latins, du répons proprement dit et d'un verset de psaume.

Dans l'origine, le psaume était sans doute chanté en entier ; mais, dès le quatrième siècle, on n'en chantait parfois qu'une partie, comme l'atteste saint Augustin [4]. Plus tard, on ne conserva avec le répons qu'un seul verset du psaume. C'est ce qu'on avait fait également pour l'Introït, où il n'y a plus qu'un verset à la suite de l'antienne. C'est sous cette forme que le Graduel nous est présenté par l'Antiphonaire grégorien, aussi bien que par l'Antiphonaire ambrosien.

Le chantre disait une première fois le répons, qui était répété par tout le chœur ; puis il chantait le verset, et, à la suite, le chœur reprenait une troisième fois le répons. L'*Alleluia* était de même chanté par une seule voix et repris par le chœur ; le chantre disait alors le verset, puis l'*Alleluia*, que le chœur répétait de nouveau [5].

Plus tard, le verset fut chanté, non plus par un seul, mais par deux chantres ou plus. Cela se pratiquait déjà au neuvième siècle [6] ; mais pendant longtemps encore, le chœur continua à répéter le répons avant et après le verset [7]. Dans certaines églises, le verset du Graduel était chanté par deux chanoines sous-diacres revêtus de chapes, quelque-

1. V. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. IV, art 12, *Ordin.* XVI, XVII, XVIII.

2. *Beroldus*, ed. Magistretti, p. 50.

3. Quod dicimus *gradale*, illi vocant *cantatorium*. (Amalar., *De ord. Antiphon.*, *In prologo.*)

4. Psalmus, qui modo cantatus est, non totus lectus est. (Aug., *In ps.* 86, 1.) Les Pères, en parlant du psaume, se servent indifféremment des expressions *psalmum legere* ou *psalmum cantare*. Il ne suit pas de là que le psaume était tantôt lu, tantôt chanté. « Cette manière de parler, *psalmum cum legeretur*, observe Tommasi, n'exclut pas le chant ; elle indique seulement que le lecteur ne récitait pas de mémoire, mais lisait sur un livre. C'est pourquoi quand ils s'adressent au peuple, qui chantait de mémoire, les Pères ne disent jamais : *Psalmum legistis*, vous avez lu le psaume. » (*Præfat. ad Antiphon. et Respons.*)

5. Solus inchoat responsorium et cuncti in choro respondent, et idem solus versum responsorii cantat Cantor, qui inchoat *alleluia*, ipse solus cantat versum de *alleluia*. Ipse iterum *alleluia* dicit. (*Ord. rom.*, II.) Cantatur responsorium, quod a capite repetatur ; dictum est, quia uno inchoante respondent alii. Cantatur et dictus versus a vertendo, quia, illo terminato, a capite responsorium repetitur. Deinde cantatur *alleluia*. (Remig. Altissiodorens. (IXe sæc.), *De celebrat. Miss.*)

6. Ante autem id solus quisque agebat, nunc unus, interdum duo vel tres communiter canunt, choro in pluribus respondente. (Raban. Maur., *De Inst. cleric.*, l. I, c. 33.)

7. Duo cantores incipiunt graduale. Primicerius cum schola respondet, et illi duo cantores reiterant graduale. (*Ord. rom.*, XI.)

fois par deux enfants, *duo clericuli* ; l'*Alleluia* et son verset, par deux chanoines-diacres [1], ou même par des enfants [2].

Dans un grand nombre d'anciens missels, l'*Alleluia* est suivi de deux versets, après chacun desquels on le reprenait en guise de répons [3] ; mais d'après l'Ordo romain de Saint-Gall, les jours ordinaires, on pouvait ne chanter l'*Alleluia* qu'avant le verset [4].

Voici comment l'ordinaire de l'église de Cavaillon décrit le chant du graduel, au Ier dimanche de l'Avent. Deux chanoines des stalles supérieures chantent le répons *Universi ;* le chœur le reprend en entier. Les deux chanoines chantent le verset *Vias tuas*, à la fin duquel le chœur poursuit le neume. Ils reprennent le répons *Universi*, qui est continué par le chœur. L'*Alleluia* est également chanté, d'abord par les deux chanoines, puis par le chœur qui continue le neume. Les solistes disent le verset *Ostende nobis*, et à la fin le chœur chante le neume. Les deux chantres reprennent l'*Alleluia* ; mais le chœur ne continue pas, parce qu'en ce jour on chante la prose *Salus æterna* [5]. On supprimait alors le neume final de l'*Alleluia*, toutes les fois qu'il était suivi d'une séquence [6]. Aujourd'hui, quand on doit en chanter une, on ne répète pas l'*Alleluia* après le verset, mais on l'ajoute à la fin de la séquence.

La répétition du répons après le verset du Graduel était encore en usage au treizième siècle [7] ; mais, cent ans plus tard, Durand de Mende atteste qu'elle ne se faisait plus [8].

Dans le rite mozarabe, on répète seulement la fin de la *psallenda* après le verset.

A Milan, au douzième siècle, c'était un enfant qui chantait le *psalmellus* du haut de l'ambon ; à partir du dimanche de la Quinquagésime jusqu'à la fin du Carême, il était psalmodié par deux lecteurs et, le jour de l'Annonciation, quand l'archevêque était présent, par deux sous-diacres et deux *notarii*. L'*Alleluia* s'exécutait ainsi : un *notarius*, revêtu d'une aube, montait sur l'ambon avec les tablettes et chantait deux fois l'*Alleluia ;* le *magister scholarum* l'entonnait de nouveau et les lecteurs le chantaient ainsi que le verset. Après le verset, le même notaire reprenait l'*Alleluia,* et le maître des écoles chantait les neumes avec ses enfants, tandis que les lecteurs gardaient le silence. Aux jours

1. Martène, *loc. cit.*
2. In nonnullis ecclesiis *alleluia* cantatur a pueris, graduale a magnis. (Durand, *Rational.*, l. IV, c. 21.)
3. Martène, *De ant. Eccl. discipl.*, c. 25.
4. In cottidianis vero diebus, tantum prima dicitur. (Ap. Tommasi, *Oper.*, t. IV, p. XIII.)
5. *Ex ordinario ms. insignis ecclesiæ Cabilonensis.* (Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. 4, art. 12, *Ordo* XXV.)
Cf. U. Chevalier, *Ordinaire et coutumier de l'église cathédrale de Bayeux*, Paris, 1902, p. 27.
6. Quando autem dicitur sequentia, non dicitur pneuma post *alleluia*. (Durand, *Rational.*, l. IV, c. 20, n. 6.)
7. V. Martène, *op. cit.*, l. I, c. IV, art. 4.
8. Durand, *Rational.*, l. IV, c. 19.

de Noël, de l'Épiphanie, de Pâques, de la Pentecôte et de la dédicace de la principale église, l'*Alleluia* était chanté par les diacres, et le dimanche *in caput Quadragesimæ*, par quatre enfants [1].

Les chants qui précèdent l'Évangile sont toujours au nombre de deux; d'abord le répons ou Graduel, puis l'*Alleluia* et son verset qui, aux temps de pénitence, est remplacé par le Trait. Cela provient de ce que autrefois on lisait plusieurs leçons avant l'Évangile et qu'après chaque leçon on chantait un psaume, ou au moins quelques versets. C'est ce qui se fait encore dans la liturgie romaine, les jours où l'Évangile est précédé de plusieurs leçons : chaque leçon est suivie de son graduel [2].

Déjà, le concile de Laodicée recommande que, dans les synaxes, on ait soin d'entremêler les psaumes aux leçons [3].

Telle est encore la pratique des Églises orientales. Dans la liturgie de saint Jacques, on chante d'abord le προκείμενον après la lecture prophétique, puis l'*Alleluia* et son verset après celle de l'Apôtre [4]. Chez les Syriens, on chante un répons, suivi du *Trisagion*, après les lectures de l'Ancien Testament, et le verset alléluiatique après l'Épître [5].

ALLELUIA ET VERSET A LA MESSE SYRIENNE [6]

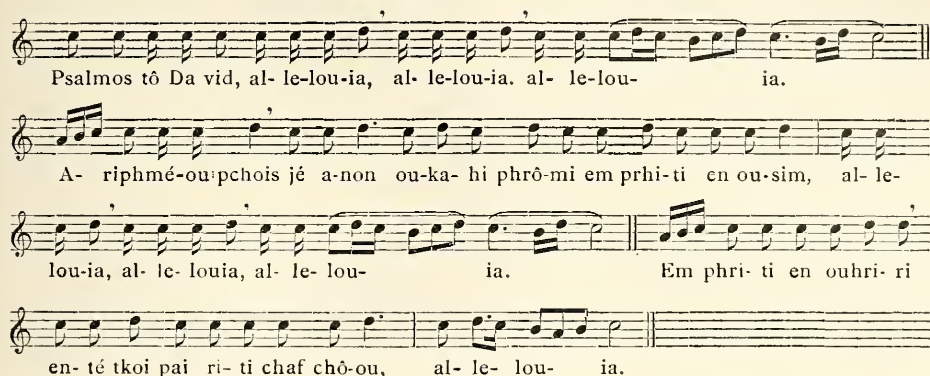
Al-le-lou-ia, al- le-lou- ia, al- le- lou- ia. Da-bahr- lé
debhé de-hou- bo chkoul kour- bo-né houl do-rav dmo-
ri- o skoud lmo- rio kzhom madbho dkoutché, al-
le- lou- ia.

Traduction : Alleluia, alleluia, alleluia. Offrez, immolez des sacrifices de gloire, et entrez dans la maison du Seigneur. Adorez le Seigneur devant l'autel de son sanctuaire, alleluia.

Chez les Coptes il y a une première antienne après l'Epître catholique, le *Trisagion* et le psaume avec *Alleluia*, suivi d'une antienne propre à la fête du jour, après les Actes des Apôtres, puis une nouvelle antienne après l'Évangile [7].

1. Beroldus, ed. Magistretti, pp. 50, 82.
2. V. Duchesne, *Origines...*, pp. 167, 168.
3. *Conc. Laod.*, can. 17.
4. Brightman, *Liturgies*, p. 36.
5. *Ibid.*, p. 77.
6. Communiqué par le R. P. Raphaël Gibri, vicaire patriarcal de Jérusalem pour le rite syrien.
7. Bute, *The Coptic morning service*, pp. 52-61,

ALLELUIA ET CHANT DU PSAUME A LA MESSE COPTE [1]



Chez les Nestoriens, les deux leçons de l'Ancien Testament sont suivies d'un chant antiphoné *Shurâya* ; après la lecture de l'Apôtre, on chante trois versets, accompagnés chacun de trois *Alleluias*, puis un hymne *Turgâma* avant l'Évangile, qui est lui-même suivi d'une antienne [2].

Les Grecs, qui n'ont plus actuellement que deux leçons, chantent le προκείμενον avant la lecture de l'Apôtre et, avant l'Évangile, l'*Alleluia* suivi d'un répons et d'un verset [3].

Les Arméniens chantent un verset de psaume soit avant, soit après la leçon prophétique, et un verset *alléluiatique* avant l'Évangile [4].

Dans les Gaules, à la fin du cinquième siècle, on chantait un psaume après chacune des deux premières leçons [5]. Dans la liturgie de saint Germain de Paris, la lecture de l'Apôtre était suivie de l'hymne des trois enfants dans la fournaise, *Benedictus es*, *Domine Deus patrum nostrorum*, et d'un répons modulé par des enfants [6].

Tous les sacramentaires gallicans indiquent, à certains jours, une oraison qui se récitait après ce cantique, *Collectio post Benedictionem* [7]. En Espagne, le quatrième concile de Tolède prescrit de chanter à la messe, tous les dimanches et aux fêtes des martyrs, cette hymne que l'Église catholique fait retentir dans tout l'univers, *quem Ecclesia catholica per totum orbem diffusa celebrat* [8].

A Rome, dès le neuvième siècle, on ne disait plus le *Benedictus es* que le samedi des Quatre-Temps, comme cela s'observe encore aujourd'hui [9]. Cependant l'*Ordo* romain permet de le réciter à Pâques [10].

1. Communiqué par le R. P. L. Badet.
2. Brightman, *op. cit.*, pp. 256-261.
3. *Ibid.*, p. 371.
4. *Ibid.*, pp. 425-426.
5. Mabillon, *De Litt. gall.*, p. 399.
6. German. Paris., *Ep. I.*
7. Mabillon, *Mus. Ital.*, II, p. 283
8. *Conc. Tolet.* IV, can. 14.
9. Walaf. Strab., *De reb. eccles.*, c. 22.
10. Si placuerit, dicat presbyter hymnum trium puerorum : *Benedictus es, Domine.* (*Ord. rom.*)

Ce cantique s'est aussi conservé à certains jours dans le rite ambrosien. On y chante le *psalmellus* après la leçon prophétique et l'*Alleluia* avec son verset après celle de l'Epître. L'Évangile y est, de plus, suivi d'une antienne, comme chez les Coptes et les Nestoriens. A certains jours solennels, on chante même une antienne avant l'Évangile. L'*antiphona post Evangelium* est précédée de trois *Kyrie eleison*. Elle était chantée par le primicier et ses lecteurs rangés en cercle autour de lui [1].

Dans le rite mozarabe, l'*Alleluia* (ou Laudes) et son verset se chantent après l'Évangile, suivant la prescription du quatrième concile de Tolède. Ce même concile ordonne d'omettre l'*Alleluia* pendant le Carême [2].

Telle a toujours été la pratique de l'Église latine, tandis qu'en Orient l'*Alleluia* se chante en tous temps. Dans le rite romain, depuis la Septuagésime jusqu'à Pâques, l'*Alleluia* est remplacé par le Trait.

Le *psalmus tractus*, de *tractim canere*, chanter d'un trait, sans interruption, suivant Tommasi [3], diffère du répons en ce que, dans celui-ci, le chœur reprend le verset initial, tandis que, dans le Trait, personne ne répond [4].

Le Trait se compose de plusieurs versets d'un psaume, quelquefois même d'un psaume entier, comme au premier dimanche du Carême. D'abord chanté par une seule voix, ainsi que le verset du répons [5], il fut plus tard exécuté par plusieurs chantres. Dans certaines Églises, les jours ordinaires, deux chanoines-diacres le chantaient à l'ambon ; mais le premier dimanche du Carême et le dimanche des Rameaux, il était modulé par six chanoines, dont deux prêtres, deux diacres et deux sous-diacres [6]. Ailleurs, il était psalmodié par quatre chantres en chape, sur les degrés du presbytère [7].

Dans quelques monastères, le Trait s'exécutait en forme de répons. Deux chantres psalmodiaient le premier verset : le chœur le répétait. Les deux chantres disaient ensuite les versets suivants, et, après chacun d'eux, le chœur reprenait la fin du premier verset. Après le dernier verset, les deux chantres commençaient de nouveau le verset initial, et le chœur l'achevait [8]. A Cluny et à Corbie, le chœur répétait tantôt le verset entier, tantôt une partie seulement [9].

1. Chorus dicit ter *Kyrie* ; et primicerius lectorum statim incipit antiphonam post evangelium cum suis stantibus circa eum in modum coronæ. (*Beroldus*, p. 51.)

2. *Conc. Tolet.* IV, can. 11 et 12.

3. *Præf. ad Antiph. et Respons. Rom.*

4 Hoc differt inter responsorium, cui chorus respondet, et tractus cui nemo. (Amalar., *De Off. Eccl.*, l. III, c. 12.)

5. Cantor cum cantatorio ascendit, et responsorium dicit : ac deinde per alium cantorem *Alleluia*, si tempus fuerit, sive *Tractus* concinitur. (*Ord. rom.* III, n. 9.) Cf. *Ord.* I et II

6. *Ex ant. Ordin. Eccl. Laudunensis.* (Ap. Martène, *De ant. Eccl. rit* , l. I, c. IV, art. 12, *Ord.* XVI.)

7. *Consuetudinarium S. Osmundi* (fin du XIe siècle). V. Dom Kienlé, *Théorie et pratique du Chant grégorien*, trad. par Dom L. Janssens, Tournai, 1888, p. 179, note 2.

8. Martène, *De ant. Monach. rit.*, l. III, c. 12.

9. *Consuet. Cluniac.*, l. I, c. 13. — *Ritual. Corbeiens.* (Ap. Gerbert, *De cantu.* ., t. I, pp. 402, 403.)

A Milan, aux temps de pénitence, l'*Alleluia* est remplacé par le *Cantus*. C'est un répons suivi de plusieurs versets, après chacun desquels on reprend la fin du répons.

Le chant du Graduel se divise en deux parties distinctes : le répons et le verset. Le répons se tient ordinairement dans les notes basses de l'échelle ; il ne dépasse guère la dominante du mode et ne sort pas le plus souvent des limites de son plagal, parce que, étant destiné à être chanté par tout le chœur, il doit se maintenir à la portée de toutes les voix. Le verset, au contraire, qui est réservé aux solistes, s'élance dans les notes élevées et se développe dans tout l'*ambitus* de l'authente [1].

Le mode qui revient le plus souvent dans les Graduels est le cinquième mode. Il se retrouve plus de trente fois dans le Propre du Temps. C'est sans doute le type primordial de la psalmodie responsoriale de la messe. Les autres modes les plus usités sont le deuxième en *la*, le troisième, le septième et le premier. Le *Temporal* n'a que deux Graduels du huitième mode et un seul du quatrième.

Le Trait n'emploie que deux modes plagaux : le huitième et le deuxième.

L'*Alleluia* offre beaucoup plus de diversité et se développe dans tous les modes. Déjà, au quatrième siècle, Cassiodore célèbre cette variété toujours nouvelle de l'*Alleluia*. « C'est, dit-il, l'hymne votif des églises, l'éclat des solennités saintes ; il orne la langue des chantres, il résonne dans la demeure du Seigneur et, comme un trésor inépuisable, il se renouvelle sans cesse dans des modulations toujours variées [2]. »

Le choix de l'*Alleluia* et de son verset était laissé le plus souvent à la liberté de l'exécutant. Dans l'Antiphonaire grégorien, un grand nombre de messes en sont dépourvues. Aussi est-ce la partie où les manuscrits diffèrent le plus.

Tous les *Alleluias* n'y sont pas assignés à des fêtes distinctes, mais ils se trouvent groupés ensemble, suivant les différentes époques de l'année : Ascension, Pentecôte et le temps qui suit, ou encore, selon la qualité des saints : la sainte Vierge, les Apôtres, les Martyrs. On pouvait faire un choix dans ces différentes collections pour chaque circonstance particulière. Mais, chose remarquable, ces catégories d'*Alleluias* ne se correspondent pas d'un manuscrit à l'autre et offrent la plus grande variété. De plus, on n'a pas cessé pendant tout le moyen âge de composer de nouveaux *Alleluias* ou d'adapter de nouveaux versets sur les mélodies anciennes, avec une liberté dont on n'a pas d'exemple dans le reste de l'office [3].

Le chant de l'*Alleluia* se termine par une longue vocalise, chantée sur la voyelle *a*, qui, suivant saint Bonaventure, exprime la joie sans fin et ineffable des bienheureux [4]. « Le mot *Alleluia* est bref, dit Durand de

1. Graduale plane incipitur, ne nimis versus ascendant... Versus vero alte... Finito tamen versu vox fiducialiter exaltatur. (Durand, *Rational.*, l. IV, c. 19, n. 8.)

2. Cassiodor., *In ps.* 104.

3. *Graduale Sarisburiense*, Introduction, pp. x, xi.

4. Gaudium autem Sanctorum interminabile et ineffabile dicitur, quod per pneu-

Mende, mais le neume est surabondant ; car la joie et l'amour des fidèles, signifiés par ce neume ou *jubilus* qui le termine, sont trop grands pour pouvoir être exprimés par des paroles [1]. »

Ce neume de l'*Alleluia* prit de bonne heure le nom de *jubilus* ou *jubilatio* [2]. Ces expressions se trouvent déjà dans saint Augustin.

« Ne cherche pas des paroles, dit-il, pour expliquer ce qui plaît à Dieu. Chante en jubilation, *in jubilatione cane*. Chanter ainsi, c'est chanter d'une manière agréable à Dieu. On chante en jubilation, quand on ne sait plus comment traduire par des mots le chant qui s'échappe du cœur. Quand ceux qui chantent, excités par les paroles qui accompagnent la mélodie, sont pénétrés d'une telle joie que les mots deviennent impuissants à la manifester, ils laissent de côté les syllabes du texte et s'abandonnent aux accents de la jubilation. Le chant du *Jubilus* signifie que le cœur ne peut exprimer ce qu'il ressent. A qui donc cette modulation convient-elle mieux qu'au Dieu ineffable ? L'ineffable est ce qui ne peut se dire. Si donc tu ne peux ni parler, ni te taire, il ne te reste plus qu'à *jubiler*, afin que le cœur se réjouisse sans le secours des paroles et que l'immensité de sa joie ne soit plus resserrée dans les limites des syllabes [3]. »

Tous les auteurs liturgiques du moyen âge se sont faits l'écho de ces belles considérations de l'évêque d'Hippone et les ont appliquées spécialement au neume de l'*Alleluia*.

« On chante l'*Alleluia* après le Graduel, dit Rupert, abbé de Tuy, le cantique de la joie après le deuil de la pénitence. Cherchant à exprimer la grandeur de la consolation promise à ceux qui pleurent maintenant, nous *jubilons* plus que nous ne chantons, et nous prolongeons une seule syllabe pendant plusieurs neumes ou *distinctions*, afin que le cœur, ravi par ce chant délicieux, s'élève jusqu'au séjour où les saints exultent dans la gloire [4]. »

Et Robert Paululus : « Les neumes qui, dans l'*Alleluia* et les autres chants, se déroulent sur un petit nombre de mots, signifient la joie qui s'empare de l'âme unie à Dieu quand, se fondant en une douceur ineffable, elle ne peut plus exprimer ce qu'elle ressent [5]. »

Etienne de Baugé, évêque d'Autun, dit à son tour : « Le texte de l'*Alleluia* est bref, mais il se développe en un neume prolongé. Quoi

ma post *Alleluia*, dulce et longum, satis proprie declaratur. Solemus enim longam notam post *Alleluia* super hanc litteram A prolixius decantare, quia gaudium sanctorum in cœlis interminabile. (Bonavent., *De exposit. Mis.*, c. 2.)

1. Est etiam *Alleluia* modicum in sermone, et multum in pneuma ; quia gaudium illud majus est, quam possit explicari sermone. Pneuma enim, seu jubilus, qui fit in fine, exprimit gaudium et amorem credentium. (Durand, *Rational.*, l. IV, c. 20, n. 6.)

2. *Jubili* autem seu pneumata gradualium et de *alleluia*. (Radulph. Tungrens., *prop.* 23) — *Jubilus* autem, id est neuma. (Ekkehard., *in vita S. Notkeri.*) — Sequitur *jubilatio*, quam sequentiam vocant. (*Ord. rom.*, I.) — *Jubilatio*, quæ sequentia vocatur. (Honorat. Augustodinens., *Sacramentarium*, c. 32.)

3. Aug., *In ps.* 32. — Cf. *In ps.* 99.

4. Rupert. Tuitiens., *De div. off.*, l. I, c. 35.

5. Robert. Paululus, *De off. Eccl.*, l. II, c. 18.

d'étonnant si la parole humaine est impuissante à dire ce que l'esprit lui-même ne suffit pas à méditer [1] ? »

Ces *jubili* qui semblent avoir été destinés tout d'abord à accompagner l'*Alleluia*, furent appliqués également au verset qui suit, puis au verset du Graduel, quoique les liturgistes mettent une certaine opposition entre ces deux chants, considérant l'*Alleluia* comme une hymne de joie et le Graduel comme un chant de deuil et de pénitence [2].

Le Trait fut, lui aussi, orné de longues vocalises, bien qu'il ne se fasse entendre que pendant le Carême ou aux Messes des Morts. Cela vient de ce que le chant en est réservé aux solistes, et que ceux-ci ont toujours été désireux de faire valoir la souplesse et la douceur de leur voix dans une suite de modulations savantes, exécutées avec art, comme cela se faisait déjà au temps de saint Augustin [3].

Le répons lui-même, qui, jadis chanté par tout le peuple, devait être simple et presque syllabique, comme le sont encore les antiennes primitives de l'office férial, fut à son tour chargé d'ornements mélismatiques, quand l'exécution en fut confiée aux membres de la *Schola*, formés dès leur enfance à tous les artifices de la modulation, *in cantilena a puerili ætate* [4].

Les compositeurs de tropes n'ont pas manqué de s'exercer aussi sur le Graduel. Ils commencèrent par développer les neumes de l'*Alleluia* et par orner de *jubili* la fin du verset, comme le faisaient, dès la fin du huitième siècle, les deux chantres envoyés par le pape Adrien à Charlemagne, Petrus à Metz, et Romanus à Saint-Gall [5].

Plus tard, on ajouta des paroles aux neumes, ce qui donna naissance aux Séquences ou Proses. Puis on interpola le verset lui-même, en ajoutant après chaque phrase, ou même après chaque mot du texte, un trope qui les commentait [6].

OFFERTOIRE

Après l'homélie et les prières pour les catéchumènes et les pénitents, on faisait sortir de l'église tous ceux qui étaient exclus de la participation aux saints mystères et l'on procédait à la célébration de la messe

1. Stephan. Eduens., *De Sacrament. altar.*, c. 12. — Cf. Durand, *Rational.*, l. IV, c. 21, n. 5 et 6.
2. Canimus igitur *Alleluia* post graduale, canticum videlicet lætitiæ post luctum pœnitentiæ. (Durand, *Rational.*, l. IV, c. 21, n. 5.) Cf. Rupert. Tuitiens., *loc. cit.*
3. Melos omne cantilenarum suavium, quibus Davidicum psalterium frequentatur... cum suavi et artificiosa voce cantantur.., cum liquida voce et convenientissima modulatione cantantur. (Aug., *Conf.*, X, 33.)
4. Notice du pape Benoît II, *Lib. Pont.*, t. I, p. 363.
5. Fecerat quidem Petrus ibi jubilos ad sequentias, quas Metenses vocant; Romanus vero romane nobis e contra et amœne de suo jubilos modulaverat : quos quidem post, Notker quibus videmus verbis ligabat. (Ekkehardi IV, *Casus S. Galli*, c. 3.)
6. V. Léon Gautier, *Histoire de la poésie liturgique au moyen âge*, *Les Tropes*, p. 152.

des fidèles, que saint Ambroise, écrivant à sa sœur Marcelline, appelle simplement la messe [1].

Elle débutait par une longue prière litanique pour l'Église, l'évêque, les membres de la hiérarchie et pour tous les fidèles. Cette prière qui se trouve dans les *Constitutions apostoliques* [2] et est ordonnée par le concile de Laodicée [3], s'est conservée dans toutes les liturgies orientales. Elle est mentionnée par saint Justin, martyr, au deuxième siècle [4], et se récitait encore dans l'Église latine au temps de saint Augustin [5]. La messe romaine n'en a conservé que le mot *Oremus*, chanté par le prêtre avant l'Offertoire.

Dans l'ancien rite gallican, la messe des fidèles commençait par une monition de l'évêque aux assistants en rapport avec le mystère du jour. Elle était intitulée *Praefatio missae* et suivie d'une collecte correspondante, *Collectio ante nomina*. Ce sont les deux premières oraisons de la messe mentionnées par saint Isidore de Séville [6].

Dans le missel mozarabe, ce monitoire est précédé de la rubrique *Incipit missa* et est séparé de l'oraison qui suit par ce chant, qu'exécute le chœur : *Agios*, *agios, agios*, *Domine Deus*, *Rex aeterne*, *tibi laudes et gratias*.

A Milan, cette prière porte le nom de *Oratio super syndonem*, parce que c'est à ce moment que les sous-diacres étendaient le corporal sur l'autel [7], ce qui, plus tard, se fit avant la messe [8].

Dans les Sacramentaires léonien et gélasien, plusieurs anciennes messes ont trois oraisons avant la Préface, et la seconde oraison semble correspondre à la prière qui précédait l'Offertoire.

Après cette prière, dans la plupart des liturgies orientales, a lieu la grande entrée, ἡ μεγάλη εἴσοδος, ou procession des dons, qui est la partie la plus imposante de la messe.

Après avoir encensé l'autel, le sanctuaire, les icônes et le peuple, le prêtre, précédé du diacre, se rend à la *prothèse* [9], en récitant à voix basse le psaume *Miserere*. Arrivé là, il place un grand voile sur les épaules du diacre et lui met la patène sur la tête avec respect et précaution. Le

1. Dimissis catechumenis, missam facere cœpi. (Ambros., *Ep. ad Marcellinam.*)
2. *Const. apost.*, l. VIII, c. 10. — Cf. l. II, c. 58.
3. *Conc. Laodic.*, can. 19.
4. Post hæc (admonitionem et adhortationem), omnes simul consurgimus, et preces emittimus. (Justin., *Apol. I*, 67.)
5. Ecce fit post sermonem missa catechumenorum ; manebunt fideles, venietur ad locum orationis. (Aug., *Serm.* 49, 8.)
6. Prima earumdem oratio admonitionis est erga populum, ut excitentur ad exorandum Deum ; secunda invocationis ad Deum est, ut clementer suscipiat preces fidelium oblationesque eorum. (Isidor., *De Eccl. off.*, I, 15.)
7. La liturgie romaine a conservé ce rite à la messe solennelle, où le diacre étend le corporal sur l'autel avant l'offertoire ou après l'*Et homo factus est*, quand on chante le *Credo*.
8. V. Magistretti, *La liturgia della Chiesa Milanese nel secolo IV*, p. 90.
9. ἡ πρόθεσις, la prothèse, est un petit autel placé à l'extrémité de l'aile gauche de l'église, du côté de l'évangile, sur lequel, avant la messe, on prépare la matière du saint sacrifice.

diacre soutient la patène de la main gauche et tient l'encensoir suspendu entre les doigts de la main droite. Le prêtre prend à son tour le calice dans les mains, et tous deux se dirigent vers le sanctuaire en passant par la grande nef.

Devant eux marchent les acolytes portant des croix, des cierges et les objets qui doivent servir au saint sacrifice, tels que la lance et l'éponge[1], ou agitant les *ripidions*[2] autour des dons sacrés.

Sur tout le parcours de la procession, le peuple s'agenouille, se frappe la poitrine et fait de ferventes invocations, comme si le corps et le sang de Jésus-Christ étaient déjà présents sous les saintes espèces.
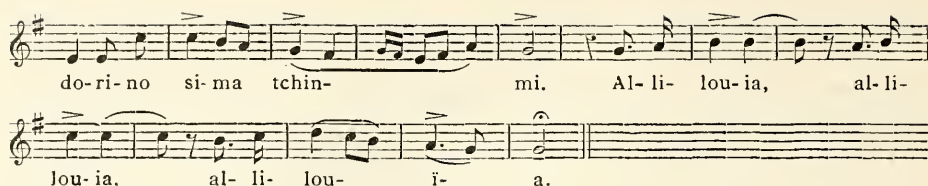
Saint Germain, patriarche de Constantinople (en 715), dit que cette procession représente l'entrée triomphale de Jésus-Christ à Jérusalem, aux acclamations du peuple[3].

Pendant tout le temps que dure cette cérémonie, le chœur chante l'hymne des chérubins, ὁ χερουβικὸς ὕμνος, qui, dans la liturgie de saint Jean Chrysostome, est ainsi formulée : « Nous, qui mystiquement représentons les Chérubins et chantons à la Trinité sainte l'hymne trois fois sainte, déposons toute sollicitude mondaine, afin de recevoir dignement le Roi de l'univers, escorté invisiblement par les armées angéliques. Alleluia, alleluia, alleluia[4]. »

CHANT DU *CHEROUBICON* A LA MESSE BULGARE[5]

Adagio
1re *strophe :* I- jé ché- rou- vi- mi, ché- rou- vi-
mi, chérou- vi- mi ta- i- no o- bra sou- yo- ché,
ta- i- no o- bra sou- yo-ché, ta- i- no o- bra sou- yo-
ché. *Après la* 3e *strophe :* *Allegretto* Pa- ko da- tsa- ria vsié- ch po-
di- me- m, an- ghelski- mi né- vi- di- mo

1. ἡ ἁγία λόγχη, la sainte lance dont le prêtre se sert pour découper l'hostie et en extraire des parcelles.
ὁ σπόγγος, l'éponge qui sert à purifier les vases sacrés.
2. τὸ ῥιπίδιον, l'éventail. C'est un petit disque de métal, ayant quelquefois la figure d'un séraphin à six ailes déployées. Chez les Arméniens et les Syriens, il est, de plus, garni de clochettes.
3. German. Constant., *Theoria mysterior.*
4. Brightman, *Liturgies*, pp. 377-379.
5. P. J. Thibaut, *les Chants de la liturgie bulgare*, p. 13.



Cedrénus rapporte l'institution de cette hymne au règne de Justin II (565-578)[1].

On la trouve, il est vrai, dans la liturgie de saint Marc; mais c'est sans doute une adjonction qui y a été introduite postérieurement pour se conformer à l'usage byzantin. Les Coptes, les Abyssins et les Syriens Jacobites n'ont pas de chant à cet endroit.

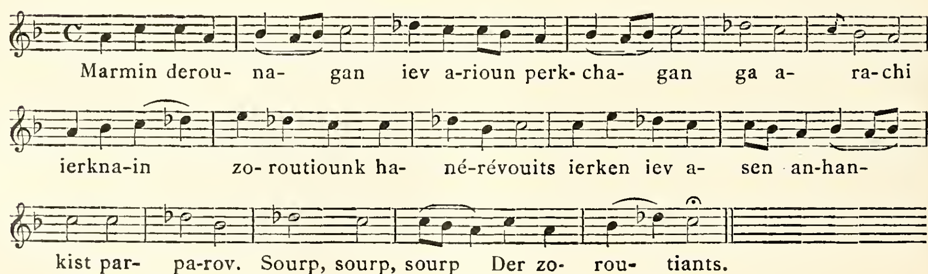
Dans la liturgie de saint Jacques, on chante : « Que toute chair humaine et mortelle se tienne dans le silence, avec crainte et tremblement, et laisse de côté toute pensée terrestre, car le Roi des rois, le Christ notre Dieu s'avance pour être immolé et pour se donner en nourriture aux fidèles. Les chœurs des Anges, avec toutes les Principautés et les Puissances, les Chérubins à plusieurs yeux et les Séraphins à six ailes le précèdent en se voilant la face et en criant *alleluia* [2]. »

Chez les Nestoriens, on chante une hymne à deux chœurs qui débute par cette antienne : « Le corps du Christ et son sang précieux sont sur le saint autel. Approchons de lui avec crainte et amour, et chantons avec les anges : Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu[3]. »

Dans le rite arménien, le chœur chante ce qui suit : « Le corps du Seigneur et le sang du Sauveur sont ici présents. Les vertus célestes invisibles chantent sans cesse : Saint, saint, saint est le Seigneur des armées. »

CHANT DE L'OFFERTOIRE A LA MESSE ARMÉNIENNE

(*Version de Tiflis*[4])



Après cela, on chante l'*Agiologie* ou antienne propre à la fête du

1. Cedrenus, *Hist* , ap. Brightman, *op. cit.*, p. 532, note 9.
2. Brightman, p. 41.
3. *Ibid.*, pp. 267-270.
4. Ekmalian, *les Chants de la liturgie arménienne*, p. 27.

jour, et enfin le *Cheroubicon*, dont les paroles sont les mêmes que dans la liturgie grecque [1].

Tous les textes que nous venons de citer laisseraient croire que le corps et le sang du Christ sont réellement présents en ce moment sous les espèces eucharistiques ; mais il n'en est rien. Saint Eutychius, patriarche de Constantinople, mort en 582, dit que « ceux qui, suivant l'ordre liturgique, portent au sanctuaire le pain et le calice qu'on vient de préparer à la prothèse, chantent l'hymne appelée *de la gloire royale*, βασιλέα δόξης, pour enseigner au peuple les choses qui vont s'accomplir, pour honorer les oblations qui n'ont pas encore été consacrées par les paroles de la sainte *épiclèse* et célébrer la sainteté qui reluit en elles [2]. »

Plusieurs Pères, en effet, entre autres saint Eustathe et saint Basile, voient dans le pain et le vin offerts sur l'autel, les *antétypes*, c'est-à-dire les figures et les images du corps et du sang de Jésus-Christ [3]. C'est ce qui explique qu'on donne aux oblations, déjà bénies et sanctifiées par les prières du prêtre, le nom de ce qu'elles représentent et qu'on leur rende en quelque sorte les mêmes honneurs [4].

C'est dans le même esprit que l'Église latine fait dire au prêtre, en offrant le pain non encore consacré : *Suscipe, sancte Pater... hanc immaculatam hostiam, quam... offero tibi... pro innumerabilibus peccatis et offensionibus meis*, et en offrant le calice : *Offerimus tibi, Domine, calicem salutaris* [5].

Dans l'ancien rite gallican, la procession des dons se faisait avec la même pompe que dans les Églises orientales. « L'oblation a été préparée d'avance. On lui rend par prolepse les mêmes honneurs qu'après la consécration ; on la désigne déjà sous les noms de corps et de sang du Christ [6]. »

Saint Germain de Paris et Grégoire de Tours nous disent que le pain destiné à devenir le corps du Sauveur était porté dans une tour, image du sépulcre d'où le Roi de gloire sortit triomphant, tandis que le vin, figure de son sang, était offert dans le calice [7]. Pendant la proces-

1. Brightman, pp. 430-432.

2. Eutychius, *Serm. de Paschate et SS. Eucharistia*, 7.

3. V. *Conc. Nicæn.* II, act. VI.

4. Saint Germain de Constantinople dit en effet : « On prépare les oblations dans la prothèse, où l'on représente ce que Jésus-Christ souffrit sur le Calvaire. On prie sur le pain afin de le sanctifier, ce qui signifie la sainteté de Jésus-Christ. On le perce avec une lance, à l'imitation du soldat qui perça le côté de Jésus-Christ. Le bassin dans lequel le prêtre et le diacre portent le pain préparé est comme le tombeau où Jésus-Christ fut enseveli ; le vin représente le sang, et l'eau celle qui sortit de son corps. » (German. Const., *Theoria myster.*)

5. L'auteur des livres attribués à Denys l'Aréopagite dit également : « On présente sur l'autel le pain sacré et le calice de bénédiction, τὸν ἱερὸν ἄρτον καὶ τὸ τῆς εὐλογίας ποτήριον. » (*Hierarch. eccles.*, c. III, 2.) Cf. Missal. rom., Secreta in Epiphan.

6. Duchesne, *Origines du culte chrétien*, p. 204.

7. Corpus vero Domini ideo defertur in turribus, quia monumentum Domini in similitudinem turris fuit scissum in petra... unde surrexit Rex gloriæ in triumphum. Sanguis vero Christi ideo specialiter offertur in calice. (German. Paris., *Ep. I.*) — Tempus ad sacrificium offerendum advenit, acceptaque turre diaconus in qua mys-

sion, on exécutait un morceau de chant que saint Germain appelle *sonus*, en souvenir des trompettes que les lévites faisaient retentir pendant l'oblation de l'hostie[1].

Quand les dons étaient déposés sur l'autel, on les recouvrait, comme en Orient, d'un voile de soie orné d'or ou de pierreries[2]. Pendant ce temps, le chœur chantait une hymne, appelée *Laudes*, accompagnée de trois *alleluias*[3].

Le transport solennel des oblations est mentionné dans les plus anciens monuments liturgiques. Les *Constitutions apostoliques* disent qu'après le baiser de paix « les diacres portent les dons à l'autel et les présentent à l'évêque[4] ». Les *Canons* d'Hippolyte et saint Justin, martyr, parlent aussi de cette cérémonie qu'ils placent au même endroit[5]. Saint Jean Chrysostome la rappelle dans une de ses homélies : « Quand on apporte le sacrifice, que le Christ, l'Agneau dominateur est offert en immolation, quand vous entendez cette invitation : *Prions tous ensemble*, et que vous voyez s'ouvrir les portes du sanctuaire, pensez alors que le ciel s'ouvre et que les Anges en descendent[6]. » Saint Ambroise y fait allusion dans son *Commentaire* sur saint Luc[7].

Un ancien *Ordo*, cité par Gerbert, décrit aussi cette procession qui s'accomplissait au chant de l'antienne *Laudate Dominum* trois fois répétée, et psalmodiée alternativement par les clercs qui portaient les oblations et par ceux qui se trouvaient dans l'église[8].

terium Dominici corporis habebatur, ferre cœpit ad ostium ; ingressusque templum, ut eam altari superponeret... (Gregor. Turon., *De gloria mart.*, l. I, c 86.)

1. Sonum autem, quod canetur quando procedit oblatio, hinc traxit exordium. Præcepit Dominus Moysi, ut faceret tubas argenteas, quas levitæ clangerent quando offerebatur hostia... nunc autem procedentem ad altarium corpus Christi, non jam tubis inrepræensibilibus, sed spiritalibus vocibus præclare Christi magnalia dulci modilia psallit Ecclesia. (German. Paris., *Ep. I.*)

2. Siricum autem ornatur, aut auro, vel gemmis. (*Ibid.*) Cf. Gregor. Turon. *De mirac. S. Martini*, l. II, c. 25.

3. Laudes autem, hoc est *alleluia*, Johannes in Apocalypsi post resurrectionem audivit psallere. Ideo hora illa Domini palleo quasi Christus tegitur cœlo, Ecclesia solet angelicum canticum cantare : quod autem habet ipsa *Alleluia* prima et secunda et tertia signat tria tempora ante lege, sub lege, sub gratia. (German. Paris., *loc. cit.*)

4. *Const. apost.*, l. VIII, c. 12. — Cf. l. II, c. 57. 58.

5. Post hæc convertant se omnes ad eum, osculantes eum in pace. Diaconus autem afferat oblationes, et ille qui factus est episcopus, imponat manum super oblationibus una cum presbyteris, dicens. (*Can. Hippol.*, n. 19, 20 ; ap. Duchesne, *op. cit.*, p. 526.)

Invicem osculo salutamus, ubi desiimus precari. Deinde ei qui fratribus præest panis affertur, et poculum aquæ et vini. (Justin., *Apol. I*, 66.)

6. Chrysost.. *Ad Ephes.*, hom. 3, n. 5.

7. Utinam nobis quoque adolentibus altaria, *sacrificium deferentibus*, assistat angelus imo præbeat se videndum. (Ambros., *Comment. in Luc.*, c. 1.)

8. Egrediuntur de sacerdotibus, qui circumstant altare unus, aut duo, aut quanti necesse fuerint, cum diaconibus ingrediuntur sacrarium... Antequam ingrediuntur in ecclesiam, dicunt antiphonam alta voce prolixe, hoc est *Laudate Dominum de cœlis*, et respondet ipse clerus in ecclesia, et dum ipsi respondent, ipsi egrediuntur sacerdotes cum ipsis turribus, vel patena, seu et calice, et vadunt ante altare, subsistunt modicum, et iterum cantant antiphonam, et item clerus respondet ipsa antiphona... et iterum cantant tertio ipsam antiphonam, et respondent ea clerici, et ipsi tertia vice. (Ap. Gerbert, *De cantu*, t. I, p. 434.)

Ce document doit provenir d'une église où l'on suivait l'usage gallican, car, à Rome, on ne voit rien de semblable. Seulement à la messe pontificale, pendant que la *schola* chantait l'introït, deux acolythes, accompagnés d'un sous-diacre, portaient à l'autel un ciboire découvert, contenant une parcelle consacrée, que le Pontife mettait dans le calice après avoir dit : *Pax Domini sit semper vobiscum*, à la suite du *Pater* [1].

Mais il n'y a aucune similitude entre ce rite et celui de la procession des dons, tel qu'il se pratique dans tout l'Orient, à l'entrée de l'offertoire. Dans l'Église romaine, c'est à ce moment qu'avait lieu l'offrande des fidèles, qui apportaient le pain et le vin destinés au saint sacrifice. Cette pratique est mentionnée par saint Augustin. Il dit que le prêtre reçoit du fidèle ce qu'il offre pour lui afin d'obtenir le pardon de ses péchés ; il raconte que sa mère ne laissait passer aucun jour sans faire son offrande à l'autel [2] ; il plaint certaines vierges captives de ne pouvoir ni porter leurs offrandes à l'autel du Seigneur, ni trouver un prêtre pour les offrir à Dieu [3].

Saint Optat de Milève et saint Cyprien [4] parlent aussi de cette coutume qui existait déjà chez les Juifs et à laquelle Notre-Seigneur fait allusion dans son sermon sur la montagne [5].

On offrait non seulement ce qui devait servir au saint sacrifice, comme le pain et le vin, l'huile et l'encens, mais encore les prémices de la terre et des dons de toute nature, même de l'argent, pour l'entretien du clergé, pour les pauvres, les veuves et les orphelins, les malades et les captifs, les voyageurs et tous ceux qui étaient dans le besoin.

Ce genre d'offrande était pratiqué dès les temps apostoliques [6], et se trouve mentionné par saint Irénée et saint Justin au deuxième siècle [7], par Tertullien et Origène au troisième [8]. Les *Constitutions apostoliques* prescrivent d'apporter les prémices pour l'entretien de l'évêque, des prêtres et des diacres, et les dîmes pour être distribuées aux autres clercs, aux vierges, aux veuves et aux indigents [9].

Dans la prière litanique qui se récite au commencement de la messe des fidèles, on prie pour ceux qui offrent les dons du sacrifice et les prémices, ὑπὲρ τῶν τὰς θυσίας καὶ τὰς ἀπαρχὰς προσφερόντων [10]. Dans l'*Euchologe* de Sérapion, c'est après la consécration qu'on adresse à Dieu

1. *Ord. rom.* I, n. 8 et 18.
2. Accipit sacerdos a te quod pro te offerat, quando vis placare Deum pro peccatis tuis. (Aug., *In ps. 129*, n. 7). — Nullo die prætermittentis oblationem ad altare tuum. (*Confes.*, l. V, c. 9.)
3. Aug., *Ep. 122 ad Victorianum presbyt.*
4. Optat. Milev. *Contra Parmenianum*, l. VI. — Cypr., *De opere et eleemosyna*, n. 11.
5. Matth., v, 23, 24.
6. V. Act., iv, 32-35. — I Cor. xvi, 1-2.
7. Iren., *Contra hæreses*, l. IV, c. 18. — Just., *Apol.* I, 67.
8. Tertull. *Apol.*, 39. — Origen., *Hom. 11 in Num.*
9. *Const. apost.* l. VII, c. 30. — Cf. *ibid.*, c. 25 et l. II, c. 35.
10. *Ibid.*, c. 10,

des actions de grâces pour ceux qui ont apporté les oblations, τὰ πρόσφορα [1].

D'après les *Canons d'Hippolyte*, l'offrande des prémices se faisait entre les mains de l'évêque qui devait les bénir et réciter une oraison particulière pour chaque chose offerte [2]. Dans un autre endroit il est dit que le prêtre qui recevra les prémices doit les bénir *extra velum*, c'est-à-dire en dehors du sanctuaire [3].

Mais les *Canons des Apôtres*, dont la rédaction paraît remonter à la fin du quatrième siècle, ordonnent à l'évêque et aux prêtres de n'offrir à l'autel, pour le saint sacrifice, que ce qui a été prescrit par le Seigneur; ils permettent cependant aux fidèles de présenter à l'autel, au moment de l'oblation, les épis et les raisins nouveaux, l'huile pour les luminaires et l'encens. Quant aux autres prémices, on devait les porter à la maison de l'évêque et des prêtres, qui les partageaient ensuite avec les diacres et les autres clercs [4].

A certains jours, on offrait aussi le lait et le miel qu'on donnait à boire, après la communion, aux nouveaux baptisés pour symboliser la douceur des biens célestes auxquels doit aspirer celui qui a renoncé à l'amertume de ce monde [5]. Cet usage était commun à l'Orient et à l'Occident. Il est mentionné par Tertullien et saint Jérôme [6], et confirmé par le troisième concile de Carthage (en 397) qui, tout en prescrivant de n'offrir au saint sacrifice que le pain et le vin mêlé d'eau, permet d'apporter à l'autel, au jour solennel du baptême, le miel et le lait, pourvu qu'on leur donne une bénédiction spéciale et qu'on ne les confonde pas avec le sacrement du corps et du sang du Seigneur. Il défend d'offrir les autres prémices, même celles des raisins et du froment [7].

Le concile *in Trullo*, en 692, fait une défense analogue et interdit, en outre, l'offrande du lait et du miel [8].

Les oblations étaient présentées par les laïques en dehors de l'enceinte du sanctuaire, où seul l'empereur pouvait pénétrer pour faire son offrande, comme cela est raconté de Valens et de Théodose [9], et fut décrété plus tard par le concile *in Trullo* [10].

1. Wobermin, *op., cit.*, p. 6.
2. *Can. Hippol.*, n. 39.
3. *Ibid.*, n. 186, 194.
4. *Can. apost.*, 3, 4, 5.
5. Postea autem sumant lac et mel in memoriam sæculi futuri, et dulcedinis bonorum quæ sunt studium ejus qui non redit ad amaritudinem. (*Can. Hippol.*, n. 148.)
6. Tertull., *De corona milit* , c. 3. — Cf. *Contra Marcion.*, l. I., c. 14. — Hieron., *Dialog. ad Lucifer.*
7. *Conc. Carthag.* III, can 24. On trouve dans le Sacramentaire léonien, à la première messe de la Pentecôte, une formule de bénédiction pour le mélange d'eau, de lait et de miel, qu'on donnait à boire aux nouveaux baptisés. (Muratori, t. I, p. 318.)
8. *Conc. in Trullo*, can. 28, 57.
9. Theodoret., *Hist. eccl.*, l. IV, c. 17, et l. V, c. 18. — Gregor. Nazianz., *Or. 20 de laud. Basilii.*
10. *Conc. in Trullo,* can. 70.

Un canon cité par Gratien nous apprend que les dons étaient aussi reçus dans la sacristie ou dans le *gazophylacium*, où se gardaient les vases sacrés et les ornements des ministres de l'autel [1]. Mais il était interdit d'accepter les présents des hérétiques et de ceux qui par quelque crime s'étaient rendus indignes de la communion. C'est ce qu'ordonne le concile d'Elvire en Espagne, au commencement du quatrième siècle [2], et ce que saint Ambroise écrivait à l'empereur Valentinien [3].

En Orient l'offrande dut se faire de bonne heure avant la messe, car elle ne se trouve mentionnée par aucune des anciennes liturgies, qui placent la préparation du pain et du vin pour le saint sacrifice avant les lectures et l'entrée du clergé [4], tandis qu'à Rome, l'offrande s'est toujours faite au moment de l'offertoire.

Le concile de Mâcon, en 585, fait une obligation à tous les fidèles d'apporter chaque dimanche le pain et le vin pour l'oblation de l'autel [5]. Divers faits rapportés par Grégoire de Tours [6] et par Jean, diacre, dans la vie de saint Grégoire le Grand [7], montrent que ces offrandes servaient à la confection du sacrement de l'Eucharistie. C'est ce qui ressort également des décrets du concile de Nantes, en 658, qui recommande aux prêtres de mettre dans un vase décent ce qui restait des oblations du peuple, après avoir pris ce qui était nécessaire pour le saint sacrifice, afin de le distribuer après la messe, comme *eulogies*, à ceux qui n'avaient pas pu communier [8].

Plusieurs oraisons du missel romain et de l'ambrosien rappellent que la matière du saint sacrifice était offerte par le peuple [9].

L'*Ordo* romain décrit ainsi la manière dont se faisait l'offrande : « Après que les diacres ont étendu le corporal sur l'autel, le Pontife, donnant la main aux primiciers des notaires et des défenseurs, descend dans le *senatorium*, où il reçoit les oblations des princes par ordre de

1. Oblationes dissidentium fratrum neque in sacrario, neque in gazophylaccio recipiantur. (Gratian , *Dict. 20*, can. 2.)

2. Episcopis placuit ab eo qui non communicat munus accipere non debere. (*Conc. Eliberitan.*, can. 28.)

3. Munera tua non quærit Ecclesia, quia templa gentilium muneribus adornasti : ara Christi dona tua respuit, quia aram simulacris fecisti. (Ambros., *Ep. 17*, n. 13, 14.)

4. Nicolas Cabasilas, archevêque de Thessalonique au quatorzième siècle, dit que la procession des dons a été substituée à l'usage qu'on observait autrefois, quand les fidèles venaient eux-mêmes apporter leur offrande à l'autel avec beaucoup de piété. (*Expositio liturgiæ*, c. 8.)

5. Decernimus ut omnibus dominicis diebus altaris oblatio ab omnibus viris et mulieribus offeratur, tam panis quam vini. (*Conc. Matiscon.* II, can. 4.)

6. Greg. Turon., *De glor. Confessor.*, c. 65.

7. Joan. diac., *In vita S. Gregor.*, l. II, c. 41.

8. *Conc. Nannetens.*, can. 9. Cette pratique est conforme à celle des Églises orientales, où, à la fin de la messe, on distribue aux fidèles les fragments de l'hostie qui n'ont pas été consacrés. (V. Simeo Thessalon., *De templo et Missa.* — Nic. Cabasilas, *Expositio liturgiæ.*)

9. Has oblationes famulorum famularumque tuarum benignus assume, ut quod singuli obtulerunt ad honorem nominis tui cunctis proficiat ad salutem. (*Miss. Rom.*, Secreta in Dom. V post Pent.) — Has populi tui oblationes. (Dom. VI.) — Cf. *Miss. Ambros.*, Or. super oblata, Dom. IX et XV post Pent.

dignité ; puis il se rend à l'entrée du sanctuaire, où le peuple présente l'offrande du pain et du vin sur des nappes blanches, *cum fanonibus candidis*.

« Le Pontife remet les oblations à l'un des sous-diacres régionnaires, qui les transmet à un autre sous-diacre, et celui-ci les dépose sur un linge tenu par deux acolythes. Derrière le Pontife se tient l'archidiacre, qui reçoit les ampoules et en verse le contenu dans un grand calice porté par un sous-diacre régionnaire. Celui-ci, dès que le calice est plein, le déverse dans une coupe que tient un acolythe revêtu de la planète. A la suite du Pontife, l'évêque hebdomadaire reçoit les autres oblations et les dépose sur un linge que portent les acolythes, tandis qu'un diacre prend les ampoules et les vide dans la coupe.

« Descendant alors devant la confession, le Pontife y reçoit les oblations des primiciers et du secondaire; mais, aux jours de fête, ceux-ci font les offrandes à l'autel, à la suite des diacres. Le clergé se rend alors dans la partie réservée aux femmes, où tout se fait de la même manière que pour les hommes.

« Quand le peuple a fini son offrande, le Pontife retourne à son siège et s'y lave les mains. L'archidiacre fait de même au pied de l'autel, puis, ayant obtenu la permission du Pontife, il monte à l'autel et y dispose les oblations que lui présentent les sous-diacres régionnaires. Prenant alors l'ampoule pontificale des mains du sous-diacre oblationnaire, il verse le vin dans le calice en le passant à travers un *couloir*, *refundit super colum in calice*. Il y verse également les ampoules des diacres, et, aux jours de fête, celles des primiciers. Le sous-diacre se rend ensuite à la *schola* et, prenant la burette d'eau des mains de l'*archiparaphoniste*, il la porte à l'archidiacre, qui en met dans le calice en faisant un signe de croix. Les diacres s'approchent alors du Pontife, tandis que les primiciers, les secondaires, les notaires et les défenseurs régionnaires se retirent. Le Pontife se lève et, descendant à l'autel, il y reçoit l'offrande du pain faite par le prêtre hebdomadaire et par les diacres. L'archidiacre reçoit de l'oblationnaire l'offrande du Pontife et la remet à celui-ci, qui la dépose directement sur l'autel. Puis, prenant des mains du sous-diacre régionnaire le calice dont les anses sont recouvertes d'un voile, l'archidiacre le place au coin de l'autel, à droite de l'oblation pontificale. Il se place alors derrière le Pontife qui, s'inclinant vers l'autel, fait signe à la *schola* de cesser le chant de l'offertoire[1]. »

(*A suivre.*) Abbé J. Dupoux.

1. *Ordin. Rom.* I et II.





Les Chants liturgiques à Jérusalem

AU SAINT-SÉPULCRE

Dès les temps les plus reculés, les alentours de la Ville Sainte ont tressailli en écoutant les chants religieux par lesquels le peuple élu se plaisait à exalter la gloire de Jéhovah. L'enceinte du temple retentit plus d'une fois des chœurs des enfants d'Israël. Le sanctuaire eut même sa troupe de chanteurs spécialement désignés ; et, bien souvent, les échos redirent les hymnes que chantait David en s'accompagnant de la harpe ou du kinnor. La splendeur du culte hébreu trouvait ainsi son complément dans les chants liturgiques consacrés par la tradition, répétés par les générations successives et désormais acquis à la louange de l'Éternel.

Aujourd'hui, la nouvelle loi a remplacé l'ancienne. Le temple n'est plus ; mais à quelques centaines de mètres de l'endroit où jadis il se dressait, s'élève la basilique du Saint-Sépulcre, la plus sacrée, la plus auguste qui soit au monde, puisqu'elle abrite le tombeau du Christ. Il semble que les diverses communions chrétiennes séparées aient pris à cœur de se retrouver là, se serrant de près, comme pour attester, par leur présence, l'importance et la grandeur de ce lieu sacrosaint et dire au voyageur qui foule ce sol : *Locus iste sanctus est.*

De la différence de tempérament, de coutumes et de langage, est sortie, dans les divers pays chrétiens, cette variété de rites dont on peut voir tous les jours les offices dans la basilique de Jérusalem. Et comme chaque rite, inspiré d'une langue liturgique particulière, se place dans un domaine qui est exactement le sien propre, les chants religieux ne peuvent manquer d'être en harmonie avec l'ensemble.

Avouons-le de prime abord, l'impression première est pénible pour quiconque s'aventure une première fois dans le Saint-Sépulcre. On croyait entrer dans un sanctuaire de paix et de recueillement, où ne s'entendraient que d'angéliques voix, aussi douces que des frôlements d'ailes de chérubins invisibles. Or voici que, le pied à peine posé sur le seuil, c'est une confusion de langues, de cérémonies, de chants surtout qui se croisent, se heurtent. Et, loin de se recueillir et de prier, comme on pensait pouvoir le faire, on se laisse étourdir par le tumulte, sans même arriver à se rendre compte de ce que l'on entend. C'est seule-

ment peu à peu que l'on devient capable de démêler toutes choses. Il a fallu, tout d'abord, *s'y faire*.

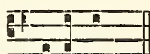
Quiconque a visité le Saint-Sépulcre, un jour de fête, ne sera pas tenté de me contredire. Mais supposons déjà une habitude prise : nous sommes *faits* à tout ce bruit. Il serait dès maintenant intéressant de voir ce qu'il en est de l'exécution des chants liturgiques, principalement chez les Latins et ensuite chez les orthodoxes, Grecs et Russes réunis.

Les événements les plus frappants à Jérusalem, et surtout au Saint-Sépulcre, sont ceux que nous fait revivre la Semaine sainte ; et je ne crois pas me tromper en disant que, dans l'une et l'autre liturgie, il semble que les mélodies religieuses de cette période soient les plus senties, les plus touchantes. Et de penser que le grand mystère de la Rédemption s'est accompli ici même, que c'est ici que le drame sanglant a eu lieu et s'est terminé par les allégresses du *Resurrexit*, n'est-ce pas suffisant pour faire vibrer l'âme et lui donner une compréhension plus profonde de ces accents tour à tour attristés et triomphants, dans lesquels les cœurs des compositeurs religieux ont laissé leurs émotions ?

Mais il est temps d'examiner les choses plus à fond.

1) *Les catholiques.*

On connaît l' « Hosanna » radieux qui ouvre la cérémonie des Rameaux. Tout est à la joie et au bonheur, les voix acclament ce fils de David qui s'avance, assis sur le petit d'une ânesse ; joie, bonheur que le texte grégorien exprime admirablement. Je n'en voudrais pour preuve que l'acclamation enthousiaste, soudaine, qui éclate dans la foule, à la vue du triomphateur pacifique. Qu'on me pardonne de la reproduire ici :



Hosanna, etc.

(*Paroissien*, éd. de Solesmes, p. 268.)

Mais comme si le triomphe avait déjà trop duré, à l'Évangile, voici que tombent, mélancoliques, ces paroles : *Passio Domini nostri Jesu Christi.* Tout parle de cette Passion, sous cette voûte plusieurs fois séculaire, et le Golgotha est à côté.

Désormais s'ouvrent les souvenirs de la Semaine sainte. Dès les *Ténèbres* du Jeudi saint commencent à se faire entendre, entrecoupées de sanglots, chargées de visions sinistres et terribles, les lamentations du prophète. La messe cherche encore à jeter une note joyeuse ; c'est la dernière, et encore est-elle voilée, discrète, comme pleine d'appréhensions, car c'est bien l'impression que laisse l'introït : *Nos autem gloriari oportet in cruce Domini...* Oui, la joie est permise, car c'est le salut qui se prépare ; mais à quel prix, mais après quelles souffrances !

Le compositeur sacré a senti ces choses ; à sa suite, où les éprouverait-on mieux qu'à Jérusalem ?

... Maintenant, tout est à la douleur. — Un Dieu va mourir pour nous sur la croix, cette croix qui se dressait là tout près, sur ce rocher qui en garde encore la trace... Ce sont les derniers conseils de Jésus aux siens ; c'est le lavement des pieds. L'heure fatale approche ; on entend encore gémir la grande voix de Jérémie. Le Christ se rend au lieu du supplice, on le cloue au gibet. Il va mourir, il est mort... Il y a un monde de choses dans chacun de ces événements, que la liturgie suit pas à pas. Le Samedi saint prend quelque chose sur les gloires du lendemain, c'est comme une anticipation.

Enfin, Jésus est ressuscité et, de toutes parts, c'est un élan sublime, d'abord quelque peu timide, il faut bien le dire, dans le *Resurrexit* ; puis tout à fait libre et ample dans l'*alleluia*.

Ainsi tous les souvenirs qui sont renfermés dans l'église du Saint-Sépulcre, gravitent autour de ce cycle d'une semaine. Je ne crains pas de dire qu'il est des sentiments que l'on n'éprouve pas ailleurs comme on les éprouve auprès du Calvaire et du saint tombeau.

Toutefois, — et c'est ici que ma tâche devient difficile,— il faut déclarer que l'exécution des morceaux liturgiques ne correspond pas toujours à l'idéal que l'on s'en pourrait faire, et cela pour plusieurs raisons que l'on aura l'occasion de saisir dans le courant de cette étude.

Les RR. PP. Franciscains, gardiens séculaires des Lieux saints, ont conservé comme livres de plain-chant les éditions qui commencèrent à apparaître à l'époque de la décadence, c'est-à-dire vers la fin du XVI[e] siècle, et qui, aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, continuèrent à s'écarter, non seulement de la notation, mais encore et surtout de la tradition primitive. Depuis la restauration entreprise par Dom Pothier, plusieurs communautés, nous le verrons ailleurs, ont adopté les éditions de Solesmes. Les Pères du Saint-Sépulcre, toujours, j'imagine, par esprit de tradition et par respect pour le *statu quo*, gardent leur système de chant, qui, étant de beaucoup moins musical que le nôtre, passe, à leurs yeux, pour être plus ancien.

Le récent *Motu proprio* du Souverain Pontife nous fait la partie facile contre cette idée fausse, et malheureusement ancrée dans certains esprits, d'après laquelle Dom Pothier serait un innovateur, heureux peut-être, mais enfin innovateur et qui aurait arrangé, voire falsifié, les anciennes traditions. Je laisse à la *Paléographie musicale* le soin de répondre.

Quoi qu'il en soit, la beauté des mélodies liturgiques souffre toujours de cette conception regrettable, et il en est au Saint-Sépulcre comme en beaucoup d'autres églises : le chant y est défiguré, dépouillé de son cachet particulier, dénué d'expression, et présente le triste effet de sons qui se suivent les uns les autres, sans lien, sans pensée pour les animer d'un souffle de vie et de piété. Le rythme devient totalement absent, et quiconque se mettrait en peine de le chercher risquerait fort de ne pas aboutir.

Le malheur veut qu'il en aille de la sorte au Saint-Sépulcre, où les chants devraient s'inspirer de la tradition la plus saine et la plus pure et aussi, je dois le dire, la plus artistique.

Il faut bien l'avouer, puisqu'il en est ainsi, les chantres du Saint-Sépulcre ont, ou semblent avoir, un médiocre souci de l'art... Il sert peu d'invoquer à son aide l'habitude, la routine : faibles excuses ! Il est de bonnes habitudes comme il en est de mauvaises, et l'on est toujours libre de rompre avec celles-ci pour contracter celles-là ; et quant à la routine, entraîne-t-elle à tel point qu'elle devienne insurmontable ? Je ne saurais croire, quant à moi, que les religieux qui chantent, tous les matins, devant le tombeau de Notre-Seigneur, la messe de Pâques, se préoccupent de mettre dans l'exécution de leurs morceaux et dans leur voix, la finesse, la délicatesse et un peu bien aussi l'émotion que comportent les mélodies de ce jour. Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'on a découvert que l'indifférence finit par s'attacher aux choses les plus augustes. Groupés, au nombre de cinq ou six, autour d'un unique lutrin supportant un gros livre à notes carrées et sans cohésion neumatique, ces chantres font bravement et consciencieusement leur devoir : ils chantent..., mais comment ?

Ayant d'abord à vaincre la difficulté du texte musical qui, par lui-même, est peu artistique, il leur resterait à avoir et à conserver une préoccupation : celle de relever par leur chant la grandeur de la cérémonie, qui, justement parce qu'elle est tous les jours la même, devrait demeurer sans cesse attirante et douce. Je n'aurais sans doute pas à formuler ces restrictions, si la réalité ne me forçait à le faire. En effet, le verset alléluiatique de la Résurrection, par exemple, au lieu de s'élancer, de percer le ciel en son ascension rapide et passionnée, en une exultation indicible, se traîne, languit, devient méconnaissable.

On imagine sans peine la beauté des cérémonies de la Semaine sainte, comme nous l'avons déjà signalé, auprès du tombeau du Sauveur, à deux pas du Calvaire... Et l'on voudrait entendre les sanglots que le prophète mettait à dire ses Lamentations douloureuses, la tristesse résignée de l'homme de Dieu scrutant les destinées terribles de la Ville déicide, et, à travers ces signes matériels, les cataclysmes autrement effrayants de la fin des temps. Or, il me semble que le texte grégorien, très simple et sans fard, ni fausse ornementation, que Dom Pothier a exhumé des vieux manuscrits pour nous le rendre intact, est celui qui convient et s'adapte le mieux à tous ces sentiments. Mais encore ici, les fioretti, bien italiens d'allure, se sont insinués, et a disparu la naïveté primitive. Encore est-ce heureux, lorsque chaque lamentation n'est pas chantée sur des airs sentimentaux, plus inspirés quelquefois de *Lucie de Lamermoor* ou de *Il Trovatore* que de la tradition de l'Église.

Aussi bien, la faute de tout cela n'est pas seulement aux chantres qui, au fond, ne demanderaient pas mieux que de *s'y mettre* sérieusement, mais surtout aux mauvaises éditions de plain-chant qu'ils ont sous les yeux. Le jour où le vrai chant grégorien sera remis en honneur et péné-

trera au Saint-Sépulcre, le jour où l'on en aura saisi les délicatesses et les avantages, ce jour comptera certainement comme un des plus remarquables dans les annales grégoriennes de notre époque. Plaise à Dieu que ce soit bientôt !

On assiste cependant encore à des scènes touchantes dans l'enceinte de l'antique basilique, et il est juste de les noter.

Tous les soirs, vers 4 heures, s'organise une procession à travers les sanctuaires renfermés dans l'église. C'est d'abord la chapelle souterraine de Sainte-Hélène, froide et humide, l'endroit où la mère de Constantin découvrit la croix du Christ et celles des larrons ; puis vient le Calvaire ; ensuite la pierre de l'Onction, où, selon une tradition respectable, les saintes femmes et Joseph d'Arimathie auraient fait embaumer le corps du Crucifié. En se rendant d'une station à l'autre, un chantre entonne une hymne appropriée au souvenir que l'on rappelle, et les assistants reprennent en chœur. Il y a dans cet ensemble de voix fortes et énergiques se mêlant aux voix chevrotantes de bonnes vieilles femmes, je ne sais quelle expression générale qui pénètre et fait prier. C'est là une des meilleures impressions suggérées au pèlerin ou même au simple touriste [1].

*
* *

Il est un second genre de musique, admis dans les cérémonies religieuses, et dont le Pape s'est également occupé, je veux dire : la polyphonie.

On est loin de dédaigner ce genre au Saint-Sépulcre, les jours de fêtes ; ce qui, du reste, ne gâterait rien et ne saurait déplaire, si l'on s'inspirait des compositions religieuses de l'école des Palestrina, Aichinger, Goudimel et autres.

Il s'agit ici de messes chantées à plusieurs parties, et un peu, si l'on veut, du jeu de l'orgue.

Parmi les principes fixés dans le *Motu proprio*, il en est deux principaux qui nous pourraient servir de critère.

« Il n'est pas permis, déclare Pie X, par raison de chant ou de jeu d'instruments, de faire attendre le prêtre à l'autel plus que ne le comporte la cérémonie liturgique [2]. »

Et, deux lignes plus bas, il ajoute :

« On doit condamner, comme un abus très grave, que dans les fonctions ecclésiastiques la liturgie apparaisse secondaire et comme au service de la musique, tandis que la musique est au contraire simplement une partie de la liturgie et son humble servante [3]. »

Notons en passant que la musique n'a pas à s'offenser de ces mots, qui, au contraire, en relèvent le rôle sacré.

1. Cf. Conder : *Tent Work in Palestine.*
2. *Tribune de Saint-Gervais*, janvier 1904, p. 21. Commentaire sur le *Motu proprio.*
3. *Motu proprio.* Art. II. Genres de la musique sacrée.

C'est pour avoir méconnu l'un ou l'autre de ces principes qu'un grand nombre de compositeurs sont tombés dans des excès et des longueurs intolérables ; c'est pour cela que l'on a osé produire « ces *Credo* boursouflés dans lesquels les répétitions du mot *Credo* en divers endroits du texte finissent par former des sens hérétiques [1] ».

En parlant des genres de musique sacrée, le Pape condamnait aussi comme étant « le moins appelé à accompagner les fonctions du culte le style théâtral, qui, durant le siècle passé, eut la plus grande vogue, spécialement en Italie [2] ».

Ces citations étaient nécessaires, puisqu'elles viennent de la plus grande autorité de l'Église et qu'elles nous permettront d'établir une sorte de comparaison entre ce qui est et ce qui devrait être. Et il se trouve justement que le genre musical qui, à peu près seul, a droit d'asile au Saint-Sépulcre, est celui que condamne Pie X. Je ne pense pas y avoir jamais entendu exécuter une messe de Palestrina ou de Goudimel, un motet de Josquin des Prés ou de Victoria. Par contre, des messes à la façon de L. Bordèse et des compositeurs italiens du dernier siècle, toutes empreintes de je ne sais quel « donizettisme » — qu'on me pardonne le néologisme — languissant et théâtral ; des *Kyrie eleison* interminables ; des *Gloria* agrémentés de soli, de duos ; des *Credo* où les paroles sublimes *Et homo factus est* reviennent à plusieurs fois avec des sautillements, des pirouettes inexplicables.

Il faut renoncer à dire les contresens de ce style transporté dans une église, et surtout quand cette église est à Jérusalem et s'appelle le Saint-Sépulcre. C'est le genre italien. D'accord ! Mais c'est le genre de théâtre. Il existe une autre école italienne, religieuse celle-là, et qui, avec la grande mémoire de Palestrina, s'inspire aussi des compositions de Anerio, Nanini, Soriano, Viadana et combien d'autres ! Toute autre musique qui s'éloigne trop de celle-ci me fait penser à ces saints de cire que l'on expose dans les sanctuaires d'Espagne, et que la piété des fidèles aime à charger de riches habits de soie, jaunes, rouges ou bleus, selon les préférences de chacun. C'est varié sans doute, mais ce n'est pas beau... Les Russes, venus pour écouter, en curieux, s'en retournent, étonnés de cette musique épicée, capricieuse, qu'ils ne comprennent pas et qui, d'instinct, les choque.

Imaginez maintenant un Guibert de Tournay assistant à l'une des solennités que nous venons de décrire. La belle indignation qu'il ne craignait pas de traduire, jadis, dans ses sermons, s'emparerait encore de lui et peut-être plus véhémente !

Signalons une amélioration graduelle dans les Saluts du Très-Saint-Sacrement On commence à y donner moins d'importance aux *Ave Maria* interminables et de toute nuance ; on paraît s'inspirer de motets plus simples et aussi plus religieux. C'est même une des marques qui

1. *Motu proprio* sur la musique sacrée. — Art. VII Ampleur des morceaux de musique liturgique.
2. Id. ibid.

permettent de croire que le goût musical qui avait présidé jusqu'ici au choix des morceaux évolue, lentement mais sûrement, *chi va piano va sano e lontano*, dit le proverbe italien.

Il serait téméraire de trop insister sur les *Tantum ergo*, que les fidèles chantent en chœur. L'art y trouve peu de place ; mais aussi est-il fort difficile, à Jérusalem, de faire l'éducation musicale du peuple. Quiconque essayerait de l'entreprendre se condamnerait du premier coup à un échec. Ce n'est que peu à peu, *gradatim*, que ces transformations doivent s'opérer. On aurait donc mauvaise grâce à être exigeant outre mesure ; mais il faut, au contraire, savoir supporter pour le moment ce qui n'est pas susceptible d'un perfectionnement immédiat.

Il y aurait beaucoup à dire sur le jeu de l'orgue. En principe, l'orgue est le seul instrument de musique admis au Saint-Sépulcre. Qu'il nous suffise de dire que l'organiste joue le plus souvent des morceaux en harmonie avec les œuvres vocales dont nous avons parlé.

Voici quelque deux ans, des pèlerins espagnols émirent la prétention de chanter, dans la chapelle du Calvaire, un *Stabat Mater* d'un de leurs compositeurs, avec accompagnement d'orchestre : violons, violoncelles, contrebasse... Ce fut d'abord l'étonnement chez les Grecs, dont on voulait obtenir la permission. Enfin, ceux-ci finirent par céder, et l'audition eut lieu. Fait sans précédent, que je sache, et l'unique exemple, à ma connaissance, d'instruments autres que l'orgue ayant accès dans la basilique du Saint-Sépulcre.

S'il était donné à un partisan de la réforme grégorienne de formuler un vœu, il exprimerait le désir de voir bientôt introduire au Saint-Sépulcre les éditions du chant liturgique de Dom Pothier, d'y voir refleurir les compositions des maîtres religieux du XVI[e] siècle, à l'exclusion complète de la musique à grand fracas, surchargée, bariolée, plus faite pour produire des impressions étranges sur les nerfs des auditeurs que pour porter au recueillement et à l'oraison.

2) *Les orthodoxes.*

Parler des chants liturgiques des orthodoxes au Saint-Sépulcre, c'est, aussi bien que pour les Latins, rappeler les scènes de la Passion. Ce n'est pas à dire que les Grecs ne célèbrent, à Jérusalem, d'autres fêtes que celles qui ont trait aux souffrances et à la résurrection du Christ. Mais, comme nous avons eu l'occasion de le signaler, les cérémonies qui se rapportent plus directement à ces grands souvenirs, dont tout ici réveille la mémoire, doivent nécessairement frapper davantage et trouver par suite une place plus spéciale dans cette étude.

Nous nous sommes peu attardés sur la Semaine sainte des Latins, et l'on en devine aisément la raison. Mais les offices de la Grande et Sainte Semaine des orthodoxes sont moins connus, encore qu'ils ne soient pas moins dignes de l'être. Il ne faut pas se le dissimuler, les cérémonies religieuses des rites orientaux ont quelque chose de plus ample, de plus imposant que celles de notre liturgie occidentale. C'est le fait du tempé-

rament oriental, de la formation qu'il a reçue depuis des siècles, et l'on aurait mauvaise grâce à contester ses avantages. Le mieux est donc de les reconnaître tout de suite, d'autant que les occasions ne manquent pas où des critiques nécessaires s'imposent.

Au pied du tombeau sacré du Sauveur, à l'ombre du Calvaire, les offices liturgiques des orthodoxes touchent profondément. Les chants ne sont certes pas la partie la plus négligée par les compositeurs religieux : ils abondent, mais ils savent emprunter aux circonstances un caractère plus grave, plus pondéré. On sent que le temps n'est plus à la joie et aux élans. L'enthousiasme, à part de rares supplications, est contenu, atténué, et nous le comparerions volontiers à la lumière tamisée, douce et mélancolique, qui descend des tribunes ou de la coupole de la basilique elle-même. Les Doxologies ne sont pas supprimées, mais on affecte de les chanter sur un ton lent et bas en signe de tristesse. L'*alleluia* lui-même continue à se faire entendre dès le commencement des offices, mais plus lent, plus contenu qu'à l'ordinaire.

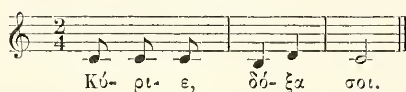
Tandis donc que leurs voisins Latins sont encore dans les allégresses de Pâques, les Grecs se préparent à parcourir les étapes de la Passion.

Dès le Lundi saint commencent les divers offices qui nous conduiront graduellement à l'agonie, à la mort, à la résurrection du Christ. A l'office de l'aurore, qui a lieu ordinairement le soir, après la psalmodie, le chant de l'*alleluia*, — que l'on répète lentement à quatre reprises, — et d'un tropaire, on entonne une sorte d'invitatoire, avertissement de ce qui va se passer, appel à la prière et au recueillement, et que l'on redira dans la suite au début de chaque office. Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται ἐν τῷ μέσῳ τῆς νυκτός : « Voici que le Fiancé s'avance, au milieu de la nuit ; etc... » chante le premier chœur. Et il termine par ces mots : « Saint, Saint, Saint est notre Dieu ! Par l'intercession des Anges (Ἀσωμάτων), sauve-nous. » A quoi un second chœur répond par les mêmes paroles, mais en changeant la fin par cette prière : Δια τῆς Θεοτόκου, ἐλέησον ἡμᾶς : « Par la Vierge Mère, aie pitié de nous ! »

Suit alors la psalmodie d'une partie du psautier, durant laquelle les assistants font des *métanies*, inclinations très profondes particulières à l'Église grecque, et que les Russes présents, en fustanelles et grosses bottes, exécutent avec une dévotion édifiante.

Le chant des psaumes est couronné par la lecture de l'Évangile selon saint Matthieu.

L'*hirmus* de cet office, dont les paroles sont l'œuvre du moine Kosmas, est entrecoupé de tropaires plus ou moins longs, en assez grand nombre. La petite doxologie se chante sur un ton très bas et avec une grande simplicité :



A la fin, on entend le *Trisagion*, suivi d'un *Kondak*, puis du *Kyrie eleison*, et l'on se sépare après avoir fait les *trois grandes métanies*.

L'office du soir ne présente rien de remarquable, du moins au point de vue qui nous occupe.

Le mardi et le mercredi n'offrent pas davantage de particularités, mais on sera heureux sans doute de voir reproduire ici le chant qui termine l'office de l'aurore. Il tranche assurément sur tous les autres par le ton général de supplication qui le caractérise et par les élans soudains qui en mettent la musique en parfaite harmonie avec les paroles. Peut-être pourrait-on lui reprocher une teinte de modernisme et de recherche ; mais ce n'en est pas moins un morceau intéressant et qui mérite d'être connu.

Ποίημα Κασσιανῆς Μοναχῆς

Largo

Κύ- ρι- ε, ἡ ἐν πολ- λαῖς ἀ-μαρτί-
αις πε- ρι-πε σοῦ- σα γυ- νή,
τὴν σὴν αἰσθο-μέ- νη
Θε- ό- τη- τα, μυ-ρο- φό- ρου ἀ-
να-λα-βοῦ- σα τά- ξιν, ὀ- δυ- ρο-
μέ- νη μύ- ρα-
σοι, πρὸ τοῦ ἐν- τα- φι- α- σμοῦ κο- μί-
ζει. Οἴ- μοι ! Οἴ-μοι λέ- γου,
Οἴ-μοι λέ- γου σα, ὅτι νύξ μοι ὑ- πάρ-
χει, οἶ- στρος, ἀ- κο- λα- σί-
ας, ζο- φώ-δης τε

καὶ ἀ- σέ- λη- νος, ἔ- ρως τῆς ἁ- μαρ-

τι- τῆς ἁ- μαρ- τί-

ας. Δέ ξαι μου τὰς πηγὰς τῶν δα-

κρύ- τῶν δα- κρύ- ων

ὁ νε- φέ- λαις δι- ε- ξά γων

τῆς θα- λάσ- σης τὸ ὕ- δωρ·

κάμ- θη- τι μοι πρὸς τοὺς στε- ναγ- μοὺς

τῆς καρ δί- ας, ὁ κλὶ- νας τοὺς οὐ- ρα-

νοὺς, τῇ ἀφά- τῳ σου κε- νώ- κε νώ-

σει· κα- τα-φυ- λή- σω

τοὺς ἀχράν- τους τοὺς α-χράν- τους σου πό-

δας, ἀ-πο- σμή ξω τού- τους δὲ πα-

λιν, τοῖς τῆς κε- φα- λῆς μου

βοσ-τρύ- χοις· ὧν ἐν τῷ πα-ρα-δεί- σῳ

Εὔ- α τὸ δει- λινὸν κρό τον κρό

τον τοῖς ὠ- σὶν ἡ χη- θεῖ- σα,

ἡ χηθεῖ- σα, τῷ φό- βῳ ἐ- κρύ-

βη. Ἁ- μαρ- τι- ῶν μου τὰ

πλῆ- θη καὶ κρι-μά- των σου ἀ- βίσ-

σους, τίς ἐ- ξι- χνι- ά- σει ψυ-χο-σῶσ-

τα Σω- τήρ μου, Σω- τήρ μου; Μή με

τὴν σὴν δού- λην πα- ρί- δης,

ὁ ἀ-μέ- τρη- τον ἔ- χων τὸ ἔ- λε-ος.

Le moment n'est pas encore venu d'examiner la manière dont toutes ces mélodies sont exécutées. On verra tout à l'heure combien de détails importants laissent à désirer, tant pour le choix des chantres que pour l'attention que ceux-ci apportent à bien rendre la musique religieuse.

Avec le Jeudi saint, nous entrons plus avant dans l'histoire douloureuse du salut. Le soir, a lieu l'office des *Grandes et pures souffrances*, ou, en d'autres termes, le Chemin de la Croix. Il ne faudrait pas toutefois s'imaginer un exercice analogue à celui que nous faisons sous ce nom, dans l'Église latine. C'est, en somme, l'office des *Laudes,* accompagné de la lecture de douze Évangiles, suivis eux-mêmes d'antiphones ayant trait aux grands événements de ce temps. Ces antiphones sont des espèces de répons assez semblables à ceux que nous chantons, entre les Lamentations ou les Leçons de l'office des Ténèbres. Il est malaisé d'en fixer l'ordre précis, car les liturgies d'Orient sont toujours plus larges que la nôtre, dans l'ensemble, et laissant beaucoup plus de jeu à l'intervention des circonstances ou à l'initiative des célébrants, du moins en ce qui concerne les détails. Voici cependant, à grands traits, l'ordre suivi.

Après chaque évangile, la foule répond : « Gloire à tes souffrances,

à ta magnanime patience, ô Christ, Seigneur! » Le chantre entonne alors une antienne suivie d'une invocation à la sainte Vierge, que l'on associe de la sorte aux grandes scènes de la Rédemption, alors que la liturgie occidentale la laisse plutôt dans l'ombre, pour ne s'occuper que de son fils. C'est ce que l'on appelle *Théotokie* (Θεοτοκίον). Elle se chante ordinairement sur le même ton que l'antiphone précédente. Puis se succède, à deux reprises, une antiphone complétée par la *Théotokie* correspondante. Vient enfin le « Κατισμα », chanté au moment où l'on s'assoit, sur un ton grave (Ἦχος βαρύς). Notons aussi que chaque antiphone est suivie de la doxologie complète : « Gloire au Père, et au Fils, et au Saint-Esprit. Et maintenant, et toujours, et dans les siècles des siècles. Amen. »

Après le cinquième évangile, le prêtre sort la grande croix placée au milieu de l'autel et vient la déposer au milieu de l'église, entre les images de la sainte Vierge et de saint Jean. Le premier chantre s'avance alors et chante lentement une antienne propre : « Σήμερον κρεμᾶται ἐπὶ ξύλου, ὁ ἐν ὕδασι τὴν γῆν κρεμασας », etc. : « Aujourd'hui pend sur la croix celui qui a suspendu la terre au sein des ondes, etc... »

Le sixième évangile est suivi du chant des *béatitudes* avec de nombreuses invocations : « Dans ton royaume souviens-toi de nous, Seigneur, parce que tu vas dans ton royaume. — Bienheureux les pauvres d'esprit, parce que le royaume des cieux est à eux. »

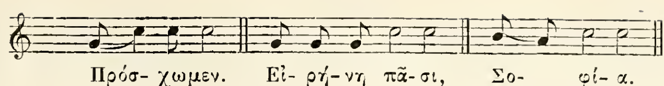
Le dixième et le onzième évangile se suivent sans interruption.

Une plus grande pompe est apportée à la lecture du dernier. Le lecteur, prêtre ou clerc, monte à l'ambon comme pour se faire mieux entendre et attirer plus spécialement l'attention des fidèles. Puis les dernières prières sont faites ; on chante : « Εἰς πολλά ἔτη », puis : « Δόξα σοι, Κύριε », suivi du Trisagion et de la supplication : « Ἐλέησον ἡμᾶς, ὁ Θεὸς, ὅτι ἐλέησον Σωία. » Le métropolite : « Στερεῶσαι Κύριος ὁ Θεός » : « Le Seigneur a fortifié ». Le prêtre : « Δόξα σοι, Χριστέ » ; et les fidèles sortent.

Le Vendredi saint amène l'office des heures royales, semblable à celui des heures que l'on récite tous les jours. Seulement, les psaumes diffèrent, et l'évangile, les épîtres, les antiennes sont propres.

Le soir, vers dix heures, commence l'office nocturne. Ce qui est à noter, pour nous, dans cette cérémonie, c'est le chant de l'*Epitaphion* : « Ἡ ζωὴ ἐν τάφῳ, κ. τ. λ. », composé de trois parties assez longues ; la première et la deuxième du premier ton, la troisième du troisième ton. La part directe que prend le peuple à l'exécution de ces divers morceaux leur donne quelque chose de fort touchant. J'avoue toutefois que ces ensembles sont toujours plus ou moins défectueux, surtout à Jérusalem, où, comme je l'ai déjà fait observer, l'éducation musicale des fidèles, catholiques ou orthodoxes, est loin d'être parfaite et semble même ne le devoir être jamais.

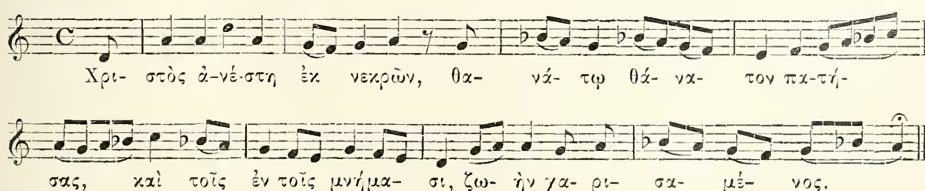
La troisième partie de l'*épitaphion* est suivie de la grande doxologie et du Trisagion : « Ἅγιος ὁ Θεὸς, Ἅγιος ἰσχυρὸς, Ἅγιος ἀθάνατος, ἐλέησον ἡμᾶς ». Le patriarche, ou, à son défaut, le prêtre :



Puis les chantres entonnent les tropaires.

Le Samedi saint est un jour saint entre tous dans l'enceinte de la basilique de Saint-Sépulcre. Que de pauvres gens accourus de toutes les parties du monde orthodoxe, des confins de l'Asie-Mineure et de la Syrie, des hauteurs du Caucase et des steppes de la Sibérie, pour venir recueillir la lumière descendue du ciel ! Car c'est ce jour-là qu'a lieu, à Jérusalem, la cérémonie du feu sacré. Je ne m'attarderai pas à la décrire dans ses détails et ses contrastes : d'autres l'ont fait et ont rapporté leurs impressions. Qu'il me suffise de dire que tout recueillement en est absent. C'est un tohu-bohu sans nom et qui fait peine à voir. La voix des officiants, le chant des diacres, tout cela se perd dans le tumulte d'alentour. Et lorsque la lumière d'en haut est enfin distribuée au peuple, la foule bigarrée des Arabes chrétiens orthodoxes commence à se mouvoir sur le parvis au Saint-Sépulcre, puis dans les ruelles sombres, étroites et sales qui l'avoisinent, en exécutant, avec des cris et des battements de main, la *danse du sabre*. Scène sauvage et bien digne de ces primitifs mal frottés de christianisme et de civilisation ! Heureusement, comme pour faire contraste, une scène autrement paisible se déroule ailleurs. Les pèlerins russes, hommes et femmes, s'en retournent par groupes joyeux, chantant dans les rues des hymnes suaves, où s'exhale leur âme croyante et naïve. Ils vont, très lents, très graves, abritant le feu de leurs cierges du revers de la main, et font l'édification de ceux qui les rencontrent. Il y en a ainsi des milliers, accourus de leur pays de glace. La nuit, on entendra encore leurs voix répétant de douces harmonies et chantant le *Christos voskresse* qui annonce que le Christ est ressuscité. Je ne sais rien de plus délicieux que ces accents épandus dans l'obscurité, que la brise apporte de loin comme un écho de chœurs célestes.

Voici enfin le jour de Pâques, le saint et grand dimanche de Pâques. — Dès minuit, l'office commence par la lecture des Actes des Apôtres, suivie de Matines. Les fidèles viennent ensuite allumer leur cierge à celui du prêtre, et l'on entonne solennellement l'antiphone suivante : *O Christ, nous chantons et louons votre résurrection avec les anges*, etc... Mais le motif le plus joyeux, le plus pieux aussi, est sans contredit le « Χριστὸς ἀνέστη ἐκ νεκρῶν » : « Christ est ressuscité des morts... », que l'on reprend à plusieurs fois, comme un refrain d'allégresse destiné à rappeler le grand sujet de joie de cette journée.



On nous pardonnera de ne point nous être attardé trop longtemps sur les diverses cérémonies dont nous avons parlé. C'est assez d'en avoir décrit les grandes lignes. Il n'entre pas dans notre plan d'en examiner les moindres détails. On devine toutefois la beauté de ces offices. Mais c'est bien à Jérusalem qu'il faut aller en jouir. Là, plus que partout ailleurs, on en ressent le charme pénétrant, on en comprend mieux la grandeur.

Ce n'est pas à dire, néanmoins, que les Grecs ne célèbrent pas d'autres fêtes au Saint-Sépulcre. Ils ont encore, évidemment, toutes les solennités prescrites dans leur rite ; mais il en est beaucoup — la fête de saint Nicolas, celle de saint Georges ou de saint Dimitri, par exemple — qui n'ont aucun rapport avec les souvenirs renfermés dans la basilique ou même dans la Ville Sainte. D'autres, comme la Nativité, se célèbrent à Bethléem. De celles-là nous n'avons rien à dire.

La *Peregrinatio Sylviæ* parle de chants litaniques et autres exécutés par les moines grecs, conduisant en procession leur patriarche à l'église de la Résurrection. C'est une coutume encore en vigueur à la veille de certaines fêtes et tous les samedis de Carême, à ce que l'on appelle l'*entrée du Patriarche*. Ajoutons même que les autres communautés chrétiennes représentées au Saint-Sépulcre ont suivi cet exemple. Les Latins, les Arméniens et même les Coptes ont, durant le Carême, l'*entrée* de leur patriarche.

Une ou deux fois par semaine, les orthodoxes ont également leur procession à travers les divers sanctuaires de la basilique. Il y a, entre eux et les catholiques, une différence. Chez ces derniers, le peuple suit le cortège et chante lui-même. Chez les autres, au contraire, un diacre seul est chargé du chant, tandis que le prêtre encense les autels et récite les oraisons.



Pourquoi faut-il qu'il y ait des ombres à tous les tableaux? Ce n'est assurément pas ma faute si je dois, dès à présent, me placer au point de vue critique. Il me serait assurément beaucoup plus agréable de n'avoir que des éloges à adresser, mais la nécessité m'impose un devoir contraire, je m'en voudrais de ne point dire la vérité, d'autant que l'on est sans doute curieux de savoir comment les chantres exécutent les morceaux liturgiques, et qu'il serait difficile de se dérober au moment de répondre.

Ce n'est pas d'aujourd'hui que plusieurs personnages de l'Église orthodoxe ont reconnu la nécessité d'une réforme du chant liturgique, au Saint-Sépulcre plus encore que partout ailleurs. Les Russes, de leur côté, ne cessent de la demander, et bien d'autres avec eux. Avouons qu'elle serait très nécessaire.

Les chantres du Saint-Sépulcre sont pris parmi les moines des couvents voisins de Saint-Abraham, du patriarcat et du Saint-Sépulcre. Or, la

formation musicale de ceux-ci est loin d'être complète : on pourrait même dire qu'elle n'a jamais commencé. La plupart s'acquittent de leur fonction sans avoir aucune des qualités requises pour la remplir, pas même la connaissance élémentaire de la notation byzantine. Les mélodies ont été apprises par cœur, par la force des choses, et on les répète sans chercher à leur donner du relief, trop souvent sans les comprendre, car les moines grecs, que je sache, ne pèchent pas précisément par excès de savoir. Qu'on me permette de transcrire ici les paroles d'un orthodoxe : « Les moines du Saint-Sépulcre, écrivait, il y a trente ans, Pierre Dimitrievicz Levitof, inspecteur de l'hospice russe de Jérusalem, les moines du Saint-Sépulcre sont loin de répondre à l'idée que l'on se fait en Russie du monachisme. Ce sont des désœuvrés, des chevaliers d'industrie, qui se ramassent en Palestine de tous les coins de Turquie pour trouver une situation nullement dépourvue des attraits et des jouissances matérialistes. Ils sont moines simplement parce qu'ils portent un habit noir[1]. »

Ce portrait, pour sévère qu'il paraisse, n'en est pas moins vrai. On conçoit dès lors que de tels religieux trouvent peu de temps ou aient peu de goût à se livrer à la restauration ou au moins à conserver la dignité de la musique sacrée. Et certes, les livres anciens, les manuscrits ne leur manquent pas dans leur *métochion* du Saint-Sépulcre ou dans les rayons de la bibliothèque du patriarcat. Il leur serait donc assez facile de se mettre à l'œuvre, de corriger ce que leurs éditions peuvent avoir de défectueux, de s'initier aux secrets de la belle musique byzantine ; mais ils n'y ont jamais songé, car ces travaux supposent un fonds sérieux d'études et de recherches qu'aucun d'eux ne possède. Il me vient à ce propos une petite histoire que l'on me pardonnera de conter. J'accompagnais un jour un savant byzantiniste à la bibliothèque grecque, et l'on nous montra quelques manuscrits. Le bibliothécaire nous observait du coin de l'œil et parut absolument étonné de voir la facilité avec laquelle ces Occidentaux déchiffraient les grimoires. Il ne put s'empêcher de nous manifester sa surprise et avoua que lui-même n'aurait jamais réussi à lire ces vieux feuillets. Et c'était le bibliothécaire !...

Les auxiliaires immédiats des moines grecs dans l'exécution des chants liturgiques sont de jeunes enfants, dont les voix perçantes n'ont jamais été exercées. Le moindre défaut dans lequel ils puissent tomber, c'est le *nasillement*, dont leurs aînés leur donnent un perpétuel exemple. Le nasillement est le défaut à peu près général des chantres grecs ; c'est un défaut traditionnel, dont beaucoup ne songent même pas à se défaire. A Jérusalem, on semble le considérer plutôt comme faisant partie nécessaire de l'ensemble. Et pourtant, rien n'est plus disgracieux. Quiconque a fait un court séjour en Orient a pu s'en rendre compte. Si j'en crois un chantre, l'origine en serait assez curieuse. Après la prise de Constantinople par les Turcs, les Grecs auraient été obligés de se cacher pour célébrer leurs offices. Pour ne point éveiller les soupçons

1. *Soobchtenia* de la Société russe de Palestine, 1895, p. 550.

des vainqueurs, on se serait habitué à chanter en sourdine, d'où serait né ce défaut de nasiller... Je donne cette explication pour ce qu'elle vaut, c'est-à-dire pour douteuse; mais elle a cours dans le peuple.

Et si se reproche était le seul qu'on eût à adresser aux chantres du Saint-Sépulcre ! Mais il en est un autre plus grave. Comme ils ne comprennent guère le sens musical des divers morceaux religieux, ils en disloquent le rythme ; et ce qui est, en soi, mélodie fort agréable, se trouve transformé en une série de sons plus ou moins agrémentés de vibrations ou de trilles inutiles. Le chant du Mardi saint, que j'ai cité plus haut, demande à être bien saisi, étudié même, pour être bien rendu. Il est inutile de dire qu'il serait difficile de le reconnaître dans la voix d'un chantre du Saint-Sépulcre. Ainsi le chant languit, lourd, maussade, sans expression.

D'autant que l'attitude des chantres est loin d'indiquer l'attention ou la piété, mais marque, au contraire, l'ennui et le dégoût. On y distingue la hâte d'en finir, le laisser-aller, la froideur. Alors que la mélodie s'attache, suit pas à pas les paroles du texte, les anime, les fait vibrer, s'attriste, pleure ou exulte avec elles, l'exécution les rend sans couleur, mortes.

Et il en est ainsi pendant tout le cours de l'année. Aucun effort, mais ce continuel sans-gêne, qui se trahit à toutes les fêtes, même les plus solennelles.

Nous avons déjà dit un mot des griefs des Russes contre leurs confrères grecs. « Dans les sanctuaires palestiniens, écrit l'un d'eux, le clergé grec s'obstine à célébrer les offices divins dans une langue incompréhensible aux *moujiks* russes, et empêche le clergé slave de participer aux cérémonies sacrées [1]. » Et un autre : « Le clergé grec refuse aux enfants de l'école russe de Nazareth la permission de chanter les psalmodies à l'église. Seuls les enfants de l'école patriarcale jouissent de ce privilège [2]. »

Tout n'est pas exactement vrai dans ces accusations, car il est certaines occasions où, malgré les animosités réciproques qui les divisent, Grecs et Russes fraternisent dans la basilique du Saint-Sépulcre. Assurément les Grecs n'ont jamais laissé un officiant slave chanter une messe solennelle ; mais à certaines fêtes, ils doivent accepter, de gré ou de force, l'aide d'un diacre russe qui chante, lui, en slave, les diverses parties de la liturgie qui lui reviennent. C'est même un spectacle assez étrange. Imaginez une messe latine, où le prêtre chanterait en latin et le diacre en allemand : c'est à peu près le même contraste que l'on voit à Jérusalem. De plus, un chœur de chantres russes est chargé, ou se charge d'exécuter quelques morceaux liturgiques slaves à quatre parties ; et les *Gospodi pomiloui* des uns alternent ainsi avec les *Kyrie eleison* des autres. Je n'ai pas besoin

1. Malinovski, *Imperatorskaye Pravoslaonoye Palestinskoye Obschtestvo*, Pétersbourg, 1896, p. 16.
2. Soloviev, *Prixoditzia posehti nojalente o edinoyeuriy ceu Grecami*, p. 107.

d'ajouter que le prix de la finesse, de la majesté de l'exécution revient aux Russes. Ils s'en rendent compte, du reste, et mettent une sorte de point d'honneur à écraser de leur supériorité technique et pratique leurs frères de l'Orthodoxie.

On n'a pas manqué de le voir, et il faut le répéter en finissant, une réforme du chant liturgique byzantin, au point de vue de l'exécution pratique, est avant tout nécessaire. Il est étonnant que, dans un sanctuaire tel que le Saint-Sépulcre, on n'ait jamais songé à relever la beauté de la cérémonie par la dignité du chant. La liturgie n'est-elle pas un tout dont les parties doivent former l'ensemble parfait? Il serait puéril de nier que le chant ne soit pour une grande part dans les cérémonies liturgiques grecques. C'est même lui qui doit les animer d'un souffle plus puissant, en faisant prier, en élevant l'âme. La musique byzantine, quelque altérée qu'elle soit par la routine et par l'usage de plusieurs siècles, est encore susceptible de vivre de beaux jours; elle peut renaître, dans cette basilique sainte édifiée par sainte Hélène, puis réparée par les Francs. Mais il faut pour cela qu'il se trouve quelqu'un capable de diriger un mouvement d'amélioration. Ce *quelqu'un* se trouvera-t-il? C'est la question importante. Faisons toujours des vœux pour que celui-là ne tarde pas trop à venir et que son œuvre, entreprise sur des bases solides, soit durable et efficace.

Par le chant, nous le croyons, on peut donner à ces souvenirs du passé, qui dorment là, fixés dans l'immobilité des âges, mais après lesquels soupirent bien des désirs, un renouveau de vie, une grandeur sublime. Il est à souhaiter que, à ce point de vue comme à bien d'autres, le Saint-Sépulcre devienne le premier, le plus attirant parce que le plus remarquable des sanctuaires, et que les peuples, accourus de toutes les parties du monde et pour y vénérer les vestiges du corps du Sauveur, en emportent pour la vie, la pure et suave souvenance qui ne se doit jamais effacer.

(*A suivre.*)

Le R. P. Peïtavi,
Augustin de l'Assomption.





UN MOT A PROPOS DE L'HYMNAIRE

La correction d'Urbain VIII et le chant liturgique

On admet unanimement aujourd'hui que la correction des hymnes du Bréviaire, faite au XVIIe siècle sous Urbain VIII [1], a été une œuvre regrettable. On avait cessé en général, à cette époque, éprise des beautés de l'antiquité païenne, de goûter l'ancienne poésie chrétienne, à laquelle on reprochait de n'être pas conforme à la « bonne latinité », et par le culte exclusif de la poésie classique, on s'était mis dans l'impossibilité d'apprécier à leur juste valeur les œuvres conçues en dehors de ses règles. Oubliant que si une œuvre d'art peut se remplacer, elle ne peut se refaire, on ramena les hymnes de l'office aux règles de la prosodie, et la plupart eurent à souffrir de ce traitement, en particulier les ambrosiennes anonymes composées surtout du Ve au Xe siècle. En un mot, cette correction fut une concession à la mode d'une époque, et un oubli de la tradition.

Aussi, malgré les idées régnantes, il y eut dès l'origine des contradicteurs. Au milieu du siècle dernier, dom Guéranger, tout en reconnaissant l'habileté des réformateurs à s'acquitter de leur tâche délicate, laissait percer sa pensée, au travers des ménagements nécessaires en face d'adversaires qui, eux, avaient conservé en partie l'ancien hymnaire [2]. Bouix reconnaissait à l'ancienne poésie chrétienne *sua certe venustas, et in catholicæ fidei et pietatis exprimendis sensibus mira idoneitas* [3]. Aujourd'hui, les critiques sont unanimes dans leur appréciation. « Singulière exigence du goût d'une époque, écrit Mgr Batiffol; c'est ainsi que les Barberini et tant d'autres refaisaient aux statues antiques ces membres qui les défigurent plus que les mutilations séculaires de leur marbre [4] ». Pour M. l'abbé Chevalier, que les correcteurs aient « déformé l'œuvre de l'antiquité chrétienne, c'est aujourd'hui chose avérée ». Tel est aussi le sentiment de M. l'abbé Pimont [5], dont on connaît la com-

1. Cf. Mgr Batiffol, *Histoire du Brév. Rom.*, p. 262.
2. *Institut. Liturg.*, II, p. 21.
3. *De Jure liturgico*, p. 284.
4. *Histoire du Brév. rom.*, p. 263.
5. *Les hymnes du Brév. romain.*

pétence pour tout ce qui concerne l'hymnaire. Ainsi pensait M. Bacuez[1]. « Les retouches ont été maladroites, dit dom Cabrol, quelques pièces y ont perdu le charme de leur poésie[2]. » M. Albin partage cette manière de voir[3].

Il serait inutile aujourd'hui d'insister et de montrer une fois de plus ce que la piété et la véritable poésie ont perdu à tous ces changements. Mais, remarquons-le bien, le texte n'a pas été seul à en souffrir, et le chant lui-même a été atteint, quoique indirectement, par les corrections du XVIIe siècle.

Les correcteurs, en effet, n'étaient pas chantres. On leur reprocha d'être moins familiers avec la musique qu'avec les Muses[4]. Ils ont admis certains procédés légitimes dans une poésie destinée uniquement à la lecture ou à la déclamation, mais regrettables dans des pièces destinées *toujours* de droit, et souvent de fait, à être chantées.

Un des plus fréquents de ces procédés est l'élision. Il produit toujours, quelle que soit l'exécution adoptée, un mauvais effet. Supprimer complètement la voyelle élidée produit le plus souvent une cacophonie :

Culp'ut relinquant pabulum.
Ancien texte : Jejunet ut mens sobria
A labe prorsus criminum. (H. *Audi, benigne.*)
De Christ'acerbo funere.
A. T. : De nece sui Domini. (H. *Tristes erant.*)

Le résultat est encore plus mauvais si la syllabe à élider finit par un *m* :

Qui natus ol' ex Virgine.
A. T. : Quem editum ex Virgine. (H. *Rex sempiterne.*)

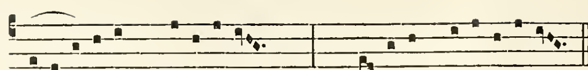
Il est vrai que dans ce cas (comme dans celui où deux très brèves ne comptent que pour une seule syllabe), on peut prononcer les deux syllabes[5]. C'est alors la mélodie qui en souffre, soit par un temps de trop pour son rythme (*a*), soit par l'émiettement d'un temps premier (*b*).

a Cul-pæ ut re- lin-quant... *b* Culpæ ut re- lin-quant.

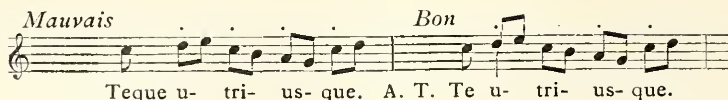
Di-gi-tus pa- ter-næ dex-te- ræ. A. T. Dextræ De- i tu di- gi-tus.
(H. *Veni creator.*

Dans le cas où le chant contient un groupe, on peut en détacher une note pour en munir la syllabe qui serait élidée autrement :

1. *Le Saint-Office*, p. 215.
2. *Le Livre de la Prière antique*, p. 147.
3. *La poésie du Bréviaire*, I, Préface.
4. Dom Guéranger. *Inst. Lit.* II, p. 22.
5. *Antiph. Solesm.* 1897, p. [281].



Dans ce cas le chant ne se présente plus de même dans toutes les strophes. Si la note était empruntée au groupe de la syllabe *suivant* celle à élider, il y aurait transport de l'ictus sur une syllabe qui ne doit pas le recevoir :



(H. *Veni creator.*)

Ces procédés littéraires rendent certains vers bien difficiles à chanter[1]. Comment faire exécuter convenablement, surtout par un chœur nombreux, le vers suivant :

Galileæ ad alta montium : A. T. : Quo agnito, discipuli. (H. *Tristes.*)

Un autre inconvénient de la réforme des hymnes a été trop souvent de leur faire infliger par le chant des coupures malencontreuses :

Quo vulnerata, lanceæ Mucrone diro, criminum || Ut nos lavaret sordibus...	A. T. : Quo vulneratus insuper Mucrone diro lanceæ, Ut nos lavaret crimine... (H. *Vexilla.*)
Qui dæmonis ne fraudibus Periret orbis, impetu || Amoris actus...	A. T. : Qui condolens interitu Mortis perire sæculum Salvasti mundum languidum. (H. *Creator alme.*)
Chorea casta virginum Et quos eremus incolas || Transmisit astris, cœlitum Locate nos in sedibus [2].	A. T. : Chori sanctarum Virginum, Monachorumque omnium Simul cum sanctis omnibus Consortes Christi facite.

Dans ces exemples, la pause imposée par le chant coupe les paroles à contre-sens. Le sens musical est suspendu, le sens littéraire demanderait l'enchaînement. N'est-il pas regrettable de voir texte et mélodie condamnés à vivre ensemble, alors qu'ils manifestent une pareille incompatibilité d'humeur [3] ?

1. Dans la plupart des églises, voici l'exécution adoptée : on part ensemble ou à peu près, on se donne rendez-vous sur la dernière syllabe. Pour le trajet, chacun fait comme il peut, et l'organiste dissimule tant bien que mal la cacophonie.

2. Des exemples analogues se rencontrent même dans l'ancien hymnaire. S'ils sont assez fréquents dans certains morceaux des plus anciens — ceux par exemple empruntés au Cathémerinon — ils sont très rares dans les hymnes — beaucoup plus nombreuses — d'époque postérieure, et liturgiques par destination. La même observation doit être faite pour les élisions.

3. L'influence du chant est ici prédominante. Ce n'est pas à dire cependant que dans tous les cas où un texte en vers est chanté, les phrases et incises musicales doivent correspondre aux vers et à leurs césures. Dans les antiennes de la Sainte

Dans d'autres cas, ce sont les paroles qui imposent leurs caprices au chant. Dans les hymnes de saint Pierre et de saint Paul, les correcteurs n'ont pas toujours conservé une césure exigée par la mélodie[1].

Decora lux æternitatis auream. A. T. : Aurea luce | et decore roseo.

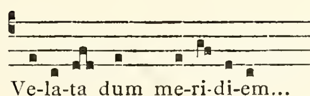
Avec le chant du premier mode[2], le défaut est assez peu sensible, il est vrai, car le point de jonction se trouve après un groupe binaire et avant un ictus[3]. La petite barre est supprimée, mais rien n'est changé dans la place des touchements. Le même phénomène apporte des perturbations plus graves dans les cas suivants :

Velata dum meridiem cernat fides. A. T. : Donec perfectum | largiatur plenius.
(H. *Egregie Doctor.*)

Il s'agit d'adapter à ce vers la mélodie suivante :
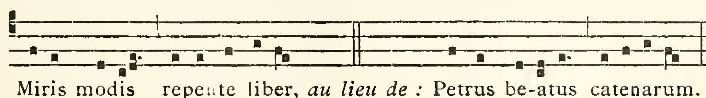


La chose est facile avec l'ancien texte, où la césure correspond à la *mora vocis*. Il n'en est pas de même avec le nouveau. Les concessions réciproques sont nécessaires à la bonne intelligence ; mais, si grande que soit la condescendance d'un mot, il ne peut franchement consentir à se laisser couper en deux par une *mora vocis*. On chantera donc en la supprimant



ce qui déplace un touchement, et un touchement important, puisqu'il est le terme, le point d'arrivée d'une incise, qui doit elle-même, en se soudant avec sa voisine, jeter le trouble dans l'équilibre de toute la strophe.

La même suppression de césure amène une distribution différente des notes sur le texte, et le redoublement de l'une d'elles, dans ce vers :



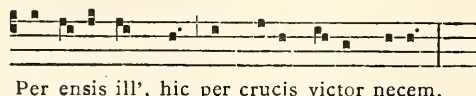
Trinité, par exemple, où les phrases versifiées enjambent sur les vers, le chant néglige la forme poétique, et traite le texte comme de la prose.

Gloria laudis resonet in ore omnium | Patri genitæque Proli
Laus Deo Patri parilique Proli | et tibi Sancte studio
Perenni Spiritus | nostro resonet, etc. .

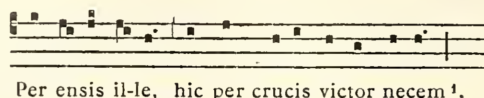
Dans les hymnes où toutes les strophes doivent se présenter de même et sur le même air, il est nécessaire que le rythme du chant soit calqué sur celui des vers, et que le texte s'y adapte.

1. *Mélodies grégoriennes*, p. 219.
2. *Paroissien Desclée*, p. 883.
3. *Manuel Biton*, p. 102.

Dans l'hymne *Decora lux*, au troisième vers de la seconde strophe, la césure musicale se trouve une syllabe après la coupure demandée par le sens. Une élision vient en plus ajouter à la cacophonie. Il faudrait chanter :



Pour éviter cette adaptation intolérable, le paroissien Desclée modifie ainsi le chant :



De cette façon, les incises musicale et littéraire concordent, mais la disposition des notes sur le texte est changée. Comment retenir par cœur une hymne semblable ?

Faisons nôtre ici la réflexion du Révérend Père prieur de Solesmes : « N'est-ce pas s'attacher à des vétilles que de descendre jusqu'à de pareilles précisions ? C'est une vétille, si l'on veut. Mais c'est une vétille aussi qu'une césure plus ou moins bien placée dans la récitation d'un vers classique. Est-il indifférent néanmoins qu'on dise :

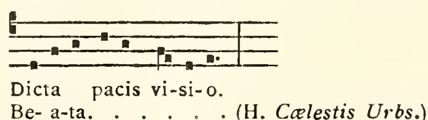
Le jour n'est pas plus — pur que le fond de mon cœur,

au lieu de :

Le jour n'est pas plus pur — que le fond de mon cœur ?

Eh bien, la vétille qui nous occupe n'est pas plus indifférente que celle-là [2]. »

C'est encore le chant qui est modifié dans les hymnes de la Dédicace. Le mètre ayant été changé aux vers pairs, il a fallu introduire une note de passage pour la syllabe rajoutée, ce qui a reporté l'ictus sur la seconde note :



Ce phénomène se produit trois fois dans chaque strophe, trente fois en tout dans les deux hymnes de l'office.

Même changement de mètre, et, de plus, réduction de chaque strophe à quatre vers dans l'hymne de saint Michel : *Tibi, Christe, splendor Patris — Te, splendor et virtus Patris.* Là, il a bien fallu abandonner le chant traditionnel, qui n'a été conservé qu'à la fête de saint Raphaël, le 24 octobre.

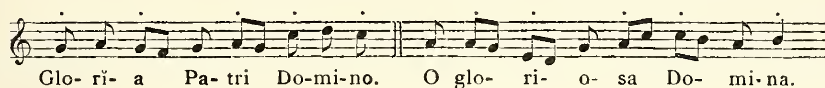
1. P. 884.
2. Dom A. Mocquereau, *Histoire d'un neume*, dans la *Rassegna*. Mai-juin 1904. Col. 313.

Ces quelques exemples montrent suffisamment que la revision de l'Hymnaire n'a pas été sans inconvénients pour le chant ecclésiastique. Ajoutons que si les réformateurs avaient pu juger les anciennes hymnes sans les séparer de leur chant, ils auraient peut-être été moins sévères pour elles. Que leur reprochait-on ? Leurs hiatus ? Leur mauvais effet, en admettant qu'il existe, est singulièrement adouci par le chant. Qui se choquerait des vers suivants :

Te utriusque spiritum. (*Veni Creator.*)
Enixa est puerpera. (*A solis ortus.*)
Monachorumque omnium. (*Placare.*)

Qu'on chante sans parti pris ces exemples, et les autres vers analogues de l'ancien Hymnaire, on verra que ces hiatus sont, en tout cas, moins désagréables que les élisions qui les ont parfois remplacés.

On reprochait aussi aux anciennes hymnes leurs fautes de métrique. Il est vrai que, souvent, elles ne suivent pas les règles classiques, et que les ambrosiennes anonymes en particulier sont plutôt composées *instar iambici metri*, selon l'expression de Bède, que de mètre iambique proprement dit. Qui cependant se choquerait des vers suivants :



Incorrects au point de vue de la métrique, ces vers sont bien adaptés au chant qui les surmonte. Dans le cas même où les syllabes fortes et atones n'alternent pas régulièrement, la musique supplée à ce qui manque du côté des paroles ; « la place de l'intensité fixée par les accents peut varier ; mais rien ne change dans la marche du rythme[1]. »

Concluons donc en disant que si les anciennes hymnes avaient cessé de plaire au XVII[e] siècle, c'était en partie à cause de l'oubli où était tombé le chant liturgique, et que si nous avons aujourd'hui à les regretter, c'est en partie pour des raisons d'ordre musical.

Une question se pose ici naturellement. Est-il permis d'espérer le retour à l'ancien Hymnaire ?

Bouix, il y a cinquante ans, semblait déjà en prévoir la possibilité. C'est en ces termes qu'il affirmait l'obligation de s'en tenir au texte actuel : « Certa est lex, et *quamdiu a Sede apostolica moderata non fuerit* ab omnibus observanda[2] ».

Tout récemment, M. Albin, après avoir rappelé le privilège dont jouissent les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Jean-de-Latran, et en vertu duquel elles ont conservé l'ancien Hymnaire, ajoute : « Ce privilège, reconnu par les papes, demeure comme un témoignage en faveur

1. *Paléographie musicale*, VII, p. 132.
2. *De Jure liturg.*, p. 284. Telle était aussi l'opinion de M. Pimont. Tome I, p. LXXV.

d'un retour possible au texte primitif *dans un avenir peut-être prochain*[1]. »

Dans son *Motu proprio* du 25 avril dernier, en annonçant l'édition vaticane des livres de chant liturgique, Sa Sainteté Pie X semble prévoir la possibilité de changements à introduire dans le texte lui-même de ces livres, dans l'intérêt du chant (règle C). Il est permis de penser que la modification la plus désirable en même temps que la plus importante serait celle dont nous parlons.

Le retour à l'ancien Hymnaire serait aujourd'hui plus facile que jamais. Les études faites, dans le dernier tiers du siècle qui vient de finir, sur la littérature et le chant de l'Église, ont dissipé bien des préjugés encore vivaces il y a seulement une vingtaine d'années, et tous les membres du clergé ayant l'amour de l'ancienne littérature chrétienne verraient avec joie une réforme dans ce sens. Les réformes d'Urbain VIII ont eu l'avantage de faire tolérer nos vieilles hymnes à une époque de classicisme à outrance ; mais aujourd'hui, où les conditions ne sont plus les mêmes, à quoi bon ce maquillage qui a fini son rôle ?

Dans les réformes du genre de celle dont nous parlons, la question des livres est à considérer, et leur remplacement offre une grosse difficulté. Elle serait dans ce cas bien simplifiée, puisque, de toute façon, les églises devront se munir de nouveaux livres de chœur. Il n'en coûterait pas un centime de plus. Quant aux Bréviaires, ils pourraient recevoir le texte restauré plus tard, au fur et à mesure de leur réimpression[2].

Le trouble causé aux fidèles par un changement de cette nature serait-il un inconvénient de nature à empêcher la réforme ? Nous ne le pensons pas. Bien peu d'hymnes, en effet, sont populaires aujourd'hui, et celles qui le sont ont été fort heureusement épargnées par les correcteurs du XVIIe siècle. L'*Ave maris Stella*, les hymnes de la fête du Saint-Sacrement n'ont subi aucune modification. Le *Veni creator* a eu à peine quelques syllabes changées. Nous croyons, au contraire, que le retour à l'ancien texte serait un moyen de rendre populaires d'autres hymnes, puisque cette réforme supprimerait des difficultés dans l'adaptation et l'exécution des mélodies.

Il est bon de remarquer que, au moins pour la France, la restauration de l'Hymnaire serait un retour à un état de choses dont la disparition n'est pas très ancienne. La plupart des diocèses avaient gardé les anciennes hymnes, à côté de celles de Santeuil et de Coffin, jusqu'au retour à la liturgie romaine commencé au siècle dernier. Nous connais-

1. N'est-il pas bizarre et anormal d'entendre, dans ces basiliques et dans les églises monastiques, où souvent les visiteurs affluent, les mêmes hymnes, sur des mélodies le plus souvent identiques, avec des variantes de texte qu'on ne s'explique pas ? Tous les anciens ordres religieux ont, en effet, conservé l'ancien Hymnaire.

2. Sous Urbain VIII, le texte corrigé, après avoir paru seul, fut inséré dans les Bréviaires en 1632. L'Hymnaire noté parut en 1643. Le délai pour se le procurer fut seulement de deux mois pour la province de Rome, de huit mois pour l'Italie, d'un an pour les régions situées au delà des monts. Il est vrai qu'on ne se pressa pas de l'adopter. V. Bouix, *De Jure lit.*, p. 283.

sons des fidèles qui savent encore par cœur les hymnes romaines dans leur ancien texte, le seul qu'ils aient connu et chanté pendant leur enfance.

La publication de l'édition vaticane serait une occasion unique, semble-t-il, de faire profiter l'Église des beaux travaux faits sur ses hymnes, comme elle est à la veille de profiter de ceux faits sur son chant. Ce serait chose facile aujourd'hui que d'accomplir une réforme qui semble la conséquence logique, sinon nécessaire, du rétablissement des mélodies liturgiques, soit d'époque grégorienne, soit d'époque plus récente, *nella loro integrita e purezza*, selon la volonté de Sa Sainteté Pie X. Ajoutons qu'aujourd'hui, où il est possible de juger sans préjugés et sans parti pris, après les oscillations de la mode, on peut croire que la restauration en question serait hors d'atteinte d'un revirement de l'opinion.

A notre époque, où l'on restaure si bien nos vieilles basiliques dans leur style original, ne pourrait-on pas aussi rétablir dans sa beauté primitive une des parties les plus intéressantes de nos bréviaires et de nos antiphonaires ?

Y. D.





HENRY DU MONT

(*Suite*)

Nous venons de voir ce que Du Mont a retenu de l'art traditionnel des musiciens polyphonistes, et nous avons essayé de déterminer dans quelle mesure il est resté le disciple des maîtres du XVIe siècle, en dépit de transformations, plus apparentes que profondes, des procédés et des formules. A ce style nouveau, patiemment élaboré au cours d'essais nombreux dont le détail nous échappera toujours et tel qu'il apparaît enfin dans les *Cantica*, réalisé pleinement et désormais classique, il est demeuré fidèle, sans que cette longue fidélité ait jamais connu l'intransigeance.

Sans doute, jusqu'à la fin de sa carrière, on trouvera dans son œuvre maintes pièces dont l'écriture diffère à peine de celle des compositions de sa jeunesse. Ses plus vastes ouvrages, les grands motets à deux chœurs et orchestre pour le service de la Chapelle royale, ne nous offrent guère autre chose, en beaucoup d'endroits, que l'adaptation à des moyens d'exécution plus considérables d'une technique bien antérieurement établie.

Cela est vrai. Mais suivons l'ordre chronologique des livres imprimés du compositeur : nous verrons bien qu'il ne s'interdit jamais les incursions en d'autres domaines que celui qu'il parcourait le plus volontiers.

Les *Meslanges* de 1657, en musique profane, demeurent l'équivalent des Motets de 1652. Ils marqueraient même plutôt un état d'évolution antérieur, en ce qu'ils demandent davantage au contrepoint pur à l'ancienne mode. Mais les *Airs à quatre parties* de 1663 inaugurent un genre différent, concession à la forme mélodique qui avait déjà prévalu, au moins pour la musique écrite sur des paroles françaises [1]. Et le sacrifice des combinaisons de voix indépendantes autrefois, maintenant asservies à la suprématie d'une seule, veut s'y compenser par la recherche d'une expression plus précise et mieux définie. Du moins, cela n'est-il pas con-

1. Exception faite aussi pour les dix airs à 3 voix qui terminent le volume et qui représentent très probablement une œuvre antérieure, contemporaine des *Meslanges* de 1657. Du moins Du Mont en avait-il publié un à la fin de ces *Meslanges* (le n° 20 du recueil), lequel est ici reproduit. Le style de ces dix morceaux est tout autre que celui des airs. Le compositeur a pris soin de marquer cette différence en donnant à ce complément un titre particulier : « *Airs à 3 Voix et Basse Continüe en forme de* Motets *avec une 4*^esme^ *partie adjoustée pour un Dessus de Viole ou un Violon, de laquelle on se servira si l'on veut.* »

testable pour la plupart des airs de cour et des chansons profanes. Nous possédons un grand nombre de ces petites pièces, le plus souvent éditées sous la forme d'une mélodie monodique soutenue des accords d'un luth, à quoi s'est réduite dans la pratique l'harmonie des voix. Toutes ces œuvres des Guesdron, des Boesset, des Bataillé, des Vincent, des Signac et de tant d'autres, dont les plus anciennes remontent aux dernières années du xvi[e] siècle, ont été trop dédaignées de la critique contemporaine pour être bien connues. Cependant, du jour où on voudra les étudier, on reconnaîtra que si elles marquent un recul apparent de la technique musicale, elles sont maintes fois révélatrices d'un immense progrès dans le sens du sentiment et de l'expression dramatiques. Si la signification intime de ces courts poèmes reste peu variée, si la langue froide et guindée en est trop souvent d'une préciosité affectée ou d'une crudité assez choquante, la musique du moins s'applique à la traduire intégralement.

Elle y réussit souvent, lisant au fond de la pensée, sans s'attacher trop servilement au texte ; car aucun souci d'exacte déclamation n'y apparaît ordinairement. Le compositeur ne s'y étudie point à mettre en relief les petits vers du poète : il en transpose simplement les pensers et les passions dans sa langue à lui, plus forte et plus vivante que celle du modèle qu'il fait heureusement oublier. C'est tout au plus si quelques-uns de ces airs, écrits pour les grands ballets de cour, ont pris de leur destination originelle une couleur particulière, assez proche parfois de la langue dramatique de l'opéra. Chose assez logique en somme, puisque certains de ces ballets sont déjà des esquisses de drame lyrique, avec un sujet défini, des péripéties, des personnages d'une personnalité réelle. Il est naturel que la musique s'en ressente et paraisse s'essayer en quelques endroits aux formes de la mélodie déclamée. Tel air d'Armide de la *Délivrance de Renaud*, le « Ballet du Roy » de 1617, laisse déjà pressentir, par la justesse et la fermeté de l'expression, le grand style de l'opéra français [1].

1. On ne saurait, bien entendu, comparer cette scène avec la situation analogue de l'opéra de Lulli, le célèbre monologue d'*Armide* : « Enfin il est en ma puissance... » Lulli écrit un récitatif véritable, c'est-à-dire une suite de formules mélodiques visant à reproduire, amplifiées par la musique, les inflexions d'une voix déclamant son texte suivant la vraisemblance dramatique. Là comme partout, le récitatif est un effort de réalisme voulant donner de la nature une image aussi exacte que le permettent les lois fondamentales de l'art des sons.

Le compositeur de 1617, très probablement Antoine Boesset (on ne peut l'affirmer, puisque le ballet est une œuvre collective), reste plus musicien que dramaturge. Il a écrit un air véritable dont la musique privée de son texte garderait sa logique et sa beauté. Ce texte est d'ailleurs beaucoup plus général et moins développé, plus insignifiant en un mot. Mais non seulement le sentiment dominant se trouve interprété par la mélodie, mais encore chaque proposition, chaque mot y trouve son accent juste. Elle se superpose parfaitement à la ligne de la déclamation que suggéreraient les phrases.

A noter que ces concordances, par où s'accroît singulièrement l'effet expressif, ne se produisent qu'au premier couplet : le seul évidemment à quoi le compositeur ait songé en écrivant son thème. Ailleurs, l'union de la musique et des vers n'est plus qu'une juxtaposition de hasard. Défaut inévitable en toutes les chansons à couplets,

Si les airs profanes inclinent donc plus ou moins vers le style expressif *dramatique*, les messes ou motets écrits, comme l'on disait, « en style d'Air », c'est-à-dire dans une forme franchement mélodique et sans recherches de combinaisons contrapontiques, sont loin de traduire les mêmes efforts. D'ordinaire, les compositeurs paraissent y avoir cherché surtout l'agrément d'une mélodie élégante et purement dessinée. Joignons-y le charme d'un contraste, dont l'effet prodigieux nous échappe aujourd'hui, avec les complexes architectures en mouvement de l'ordinaire polyphonie, et ce sera plus qu'assez pour saisir les raisons de la vogue — qui fut grande — de ce style.

Cependant, sous de multiples influences, plus faciles à soupçonner qu'à marquer par le détail, certains maîtres ne se sont point tenus pour satisfaits de ces mérites de pure forme et de circonstance. Leur langue, privée des moyens d'expression puissants que la polyphonie mettait au service de leurs prédécesseurs, a dû chercher par ailleurs. Comment auraient-ils évolué dans un autre sens que les auteurs d'airs de cour, qui travaillaient inconsciemment de leur côté à rendre le drame lyrique possible ? Et ces tendances, d'abord vagues et contradictoires, aboutirent assez vite. Ce fut en Italie l'épanouissement de l'*Histoire sacrée,* arrivée à sa perfection avec Carissimi. En France, une sorte d'ébauche de ce grand spectacle, avec des compositions dont Du Mont, dans ses *Motets à deux voix* de 1668, nous a le premier laissé quelques exemples authentiques.

N'allons pas croire que cette œuvre affiche la prétention de rejeter les anciennes formes en tant qu'insuffisantes ou démodées. Nullement, puisqu'au contraire un très grand nombre des pièces qu'elle renferme ne diffèrent en rien de celles parcourues déjà. A peine si de loin en loin la mélodie de quelques-unes semble révéler certains efforts ailleurs insoupçonnés. Mais cinq motets au moins y figurent, par quoi s'affirme la recherche d'une expression nouvelle et la possession déjà presque parfaite d'une langue inentendue. Voici, pour la première fois, des pièces de style récitatif, écrites en forme de dialogue, où chaque voix reste affectée à un personnage déterminé, caractérisé et s'opposant assez nettement à l'autre pour que l'intérêt — alors vraiment dramatique — résulte du contraste [1].

Malgré leur brièveté, ces motets sont ainsi apparentés de très près au

quelles qu'elles soient. M. Julien Tiersot en a noté déjà de sensibles exemples en diverses chansons du XVIe siècle écrites sur des poésies de Ronsard, notamment en l'ode « Qui renforcera ma voix... » de Goudimel. (Cf. *Ronsard et la musique de son temps.*) En 1650, Jacques de Gouy, dans la préface de ses *Airs à quatre Parties*, dira expressément qu'il faut choisir une mélodie convenable, particulièrement au premier couplet d'un psaume, « d'autant que le Musicien est obligé d'exprimer les passions qui s'y rencontrent et non pas celles des autres versets. »

1. En réalité, le recueil de 1668 compte six motets en dialogue. Mais l'un d'eux (*O gloriosa Mariæ viscera*) est plutôt un chant alterné qu'un dialogue proprement dit. Les personnages n'y sont pas spécifiés : l'un et l'autre y restent animés d'un sentiment identique. Il n'y a pas opposition : au contraire, plutôt renforcement d'expression dans les alternances des deux voix.

genre de l'*Oratorio* ou, pour mieux dire, de l'*Histoire sacrée*. Il importe fort peu que les personnages qui y figurent n'aient pas une réalité sensible et que l'auteur des paroles se soit exclusivement plu à animer des êtres symboliques ou de pieuses abstractions.

Beaucoup d'*Histoires* de Carissimi ne procèdent pas autrement[1]. Elles se bornent à faire parler des êtres de raison, hors de toute combinaison proprement dramatique. Mais c'est assez, pour déterminer le caractère de la pièce, que ces créations imprécises gardent leur individualité et qu'elles dialoguent entre elles sans jamais se confondre. Le dialogue est l'essence du drame. Quand Du Mont nous fait assister à l'entretien mystique du Pécheur et de l'Ame ou de l'Epouse et du céleste Epoux, le spectacle auquel il nous convie, pour ne pouvoir être représenté aux yeux, n'en vise pas moins à créer l'illusion. Que la pieuse fiction soit admise — et quelle difficulté de l'accepter ? — la scène aura la même vérité que si elle fût purement humaine, réalisable par les artifices du théâtre.

On serait assez tenté de croire nouvelles ces tendances réalistes dans l'art de l'église. En fait, jusqu'à présent, on aurait eu de la peine à trouver, avant celle-ci, quelque œuvre française où elles se fussent manifestées. Il n'en va plus de même aujourd'hui. Un manuscrit inédit de la bibliothèque de Tours (nº 168), assurément antérieur à 1650, tout en nous révélant la personnalité supérieure d'un musicien resté inconnu jusqu'ici, vient apporter la preuve de tentatives analogues, essayées avec succès bien des années auparavant. Ce maître de la première heure parle, il est vrai, une langue différente. Il use de moyens d'expression, encore incertains parfois, en tous cas beaucoup moins bien appropriés aux fins qu'il se propose. Mais son ambition reste la même. Et ce n'est pas le côté le moins significatif de cette révélation que de démontrer une fois de plus avec quelle suite et quelle constance dans la tradition l'école française, livrée à elle-même, s'est toujours librement développée.

Le nom de cet artiste oublié, auquel il conviendra désormais de réserver une place éminente parmi les nôtres, Bouzignac, nous avons eu l'occasion déjà de le citer ici, puisque quelques pièces de lui figurent dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale (Vm¹ 1171), auquel il a été fait plusieurs fois allusion. Il est vrai que nous ne saurions dire grand'chose de sa vie, ni préciser même l'époque où il vécut. Nous savons seulement qu'il fut enfant de chœur à Narbonne, sans doute vers les premières années du xviie siècle, et qu'il passa une grande partie de sa vie dans les provinces méridionales de la France. Gantez cite son nom et aussi Mersenne, qui le range avec Boesset et Frémart parmi ceux de ses contemporains qui « mériteroient des éloges

1. Tantôt Carissimi met en scène des personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament, tantôt il commente dramatiquement un point de dogme ou de morale, comme dans la *Plainte des damnés*, la *Félicité des bienheureux* et d'autres sans titre précis. Le manuscrit de la Bibliothèque de Hambourg affirme cette différence en distinguant les œuvres en *Histoires* et *Oratoires*.

particuliers pour l'excellence de leur art ». Mais grâce au manuscrit de Tours, nous pouvons prendre une idée assez complète de son œuvre et de ses tendances; une centaine de ses compositions, souvent de proportions considérables, s'y trouvent heureusement conservées.

En ce recueil de pièces à trois, quatre, cinq, six ou sept parties, des styles fort différents voisinent, bien que le tout soit écrit partout à voix seules, — ceci est remarquable — sans aucune adjonction de basse continue [1].

L'art du contrepoint vocal y est excellemment représenté par des chansons françaises et des motets de forme très pure, d'une admirable limpidité, d'une élégance exquise. Ces beaux morceaux ne diffèrent des chefs-d'œuvre les plus classiques du XVIe siècle que par l'ampleur de proportions parfois très considérables, par le caractère mélodique des thèmes, par quelques détails de facture et l'emploi de combinaisons d'accords d'une richesse et d'une hardiesse qui surprennent à cette époque. D'autres pièces de grandes dimensions, un *Te Deum*, par exemple, sont écrites à deux chœurs, dans ce style qui semble avoir été mis à la mode par Formé, où les oppositions de sonorités contrastées font l'intérêt principal. D'autres, en contrepoint presque syllabique, note contre note, pourraient se réclamer des recherches des Baïf et des Mauduit, si le musicien s'y montrait moins indifférent à la quantité prosodique, souvent même à l'accentuation tonique de son texte. Mais le style ordinaire de Bouzignac se réfère plutôt à cette musique « approchant de l'air, ainsi que la définit un contemporain... où les parties vont le plus souvent ensemble de mesme pied sur un mesme sujet, bien qu'on y puisse mesler quelque peu d'industrie [2]. » C'est cette forme, assez pauvre en soi, qu'il a su renouveler entièrement et rendre propre, en dépit de quelques incertitudes et de quelques gaucheries, à l'expression de sentiments complexes, à la traduction de dialogues et de récits qui font de certains de ces motets de véritables fragments d'*Histoires sacrées*.

H. Quittard.

1. Cette ignorance, à coup sûr volontaire, d'un procédé de composition si usité à cette époque en Italie, est un sûr indice pour prouver que le caractère si original de ces motets ne procède point du tout d'une imitation étrangère. Dans le midi de la France, moins que partout ailleurs, on pouvait ignorer le style nouveau inauguré au delà des Alpes depuis le début du siècle. Un très grand nombre de sièges épiscopaux ont en quelque sorte héréditairement des prélats italiens pour titulaires : des Strozzi, des Médicis, des d'Elbène, des Bonzi. Il est impossible que leur influence, si irrégulière qu'ait pu être leur résidence, ne se soit pas exercée en faveur de l'art de leur pays. Mais si les musiciens régionaux n'ont pu ignorer tout à fait le style italien, on voit que certains se sont gardés d'en copier servilement les formes et les procédés.

2. Le P. Paran, *Traité de la musique théorique et pratique*.



QUESTIONS PRATIQUES

SALUTS DU SAINT-SACREMENT

A plusieurs reprises, dans la vie de l'Église, on a vu naître et se développer des dévotions soit populaires, soit privées. Certaines ont été incorporées à la liturgie officielle, comme les complies ; d'autres sont demeurées, avec des formes diverses, dans les liturgies particulières, telles certaines Processions et Bénédictions.

D'autres encore ont disparu, ou bien, au contraire, ont de plus en plus tendu à se rapprocher de l'office général des églises, à tel point que beaucoup de fidèles les considèrent comme partie intégrante, que dis-je ? prépondérante, du culte. Car on s'attache souvent plus à l'accessoire qu'au principal.

De cette dernière classe est ce que l'on nomme en France le *salut du Saint-Sacrement.*

***

Remarquons d'abord que cette cérémonie, fort rarement prescrite par les évêques, s'est développée par l'usage et l'habitude. Elle se compose de trois parties bien distinctes :

1° l'exposition ;

2° le salut proprement dit ;

3° la bénédiction.

La bénédiction et la procession avec le Saint-Sacrement sont fort anciennes dans l'Église ; son exposition aussi. Toutefois c'est en l'an 1600 seulement que le *Caeremoniale episcoporum* règle définitivement que la bénédiction donnée à la fin de la procession de la Fête-Dieu sera précédée du *Tantum ergo* avec le *Panem de caelo* et l'oraison. Telle est toute la forme prescrite par l'Église pour cette cérémonie, que la coutume a étendue en certains pays jusqu'à l'usage quotidien, et même plus que quotidien.

Il n'y eut jamais rien de prescrit comme chant pour l'exposition même du Saint-Sacrement, pour deux bonnes raisons : *a*) la liturgie ne comprenant que ce qui précède, l'Eucharistie est restée sur l'autel à la

fin de la messe, jusqu'à ce qu'on la porte en procession ; *b*) aux autres jours, on ne l'expose que pour bénir, donc le *Tantum ergo* suffit.

Suivant l'enseignement des liturgistes et les prescriptions romaines, lorsqu'on désire terminer la messe par cette cérémonie, on fait ce qui est prescrit pour la Fête-Dieu ; si on donne cette bénédiction après vêpres, le diacre ou un autre ecclésiastique va chercher solennellement le Saint-Sacrement après *Magnificat* au tabernacle qui le renferme, et le verset *Benedicamus* étant chanté, l'apporte sur l'autel, tandis que le chantre entonne et que le chœur poursuit le *Tantum ergo*, de sorte que ce chant forme comme une commémoraison du Saint-Sacrement, qui suit les autres mémoires. Si on est dans l'usage de donner cette bénédiction après complies, alors la même cérémonie se fait après le verset *Divinum auxilium.*

Toutefois, en certaines églises, par piété envers la Sainte Vierge, on chante toujours sa grande antienne après vêpres, avant la bénédiction du Saint-Sacrement, sans que cela soit prescrit. On peut cependant remarquer que si mémoire de la Sainte Vierge a déjà été faite après *Magnificat*, c'est un abus que de chanter ici cette grande antienne.

La bénédiction donnée en silence par le célébrant, tout le monde se retire.

Telle est cette pieuse coutume, dans toute sa simplicité.

***

Mais souvent, par une piété plus raffinée, on désire exposer la sainte Eucharistie à l'adoration des fidèles pour un temps plus long que celui d'une simple bénédiction précédée de l'adoration au chant du *Tantum ergo.* Une coutume louable, en ce cas, amène à exécuter quelque autre chant en l'honneur du Christ.

Ce chant peut être un fragment de l'office du Saint-Sacrement, tel que l'*O salutaris*, ou même le *Pange lingua* en entier, dont *Tantum ergo* est la fin. On peut aussi dire un autre chant emprunté au mystère du jour, comme *O magnum mysterium*, à Noël, *Christus factus est*, aux jours de Passion et des fêtes de la Croix, ou le *Venite exultemus*, ou quelque autre psaume, antienne ou répons, hymne ou prose, litanie.

C'est pendant ce chant que le diacre peut exposer le Saint-Sacrement, toujours après le dernier verset de l'office, comme il est dit plus haut.

Toute autre addition faite à cette cérémonie est une pure superfétation, aussi bien au point de vue des convenances liturgiques que des voix des chanteurs. On oublie trop souvent et les unes et les autres.

***

Enfin, nous arrivons au salut proprement dit, qui, à s'en tenir aux anciennes traditions, ne devrait jamais être joint au grand office, lorsqu'on fait de cette cérémonie une célébration publique.

Le salut, en effet, c'est-à-dire cette série toute traditionnelle de commémoraisons diverses, qui font parfois double emploi avec celles de l'office, est, par ses origines et son essence, une dévotion privée.

Au moyen âge et jusqu'au XVIIe siècle, on le trouve sous deux formes.

1° Fondation faite pour un défunt, une famille, une confrérie. Le salut ainsi fondé est généralement composé du *Salve Regina* chanté devant l'image de la Vierge, — d'où le nom de *salut* ; — au retour, *De profundis* avec station devant le grand crucifix qui surmonte la porte triomphale du chœur ou du sanctuaire.

2° Exercice de confrérie, formé d'un certain nombre de chants en latin et en langue vulgaire, pour lesquels l'assistance du prêtre n'est point nécessaire.

C'est à ces usages qu'on commence à ajouter, vers la fin du XVIe siècle, l'exposition et la bénédiction du Saint-Sacrement, dans quelques occasions assez rares.

Alors, l'intervention du prêtre devient nécessaire, et le salut prend une allure liturgique, même quand il n'y a pas d'exposition du Saint-Sacrement. Encore dans le processionnal parisien de 1824, qui servit pendant un demi-siècle, on trouve l'ordre des *preces serotinae*, *vulgo* « Saluts », sans mention du Saint-Sacrement. Il y a une rubrique spéciale pour le cas d'exposition : *Si preces illae fiant coram SS. Sacramento*, etc., et c'était la vieille tradition.

On voit qu'en somme, malgré des origines déjà anciennes, le salut du Saint-Sacrement, tel que l'usage l'a constitué, n'est que récemment entré en usage suivi dans nos mœurs religieuses.

Sa forme même n'est point fixée dans tous ses détails, et le choix des chants qui s'y exécutent est laissé à la liberté de chacun, sauf en de rares occasions où les évêques prescrivent les prières publiques extraordinaires.

Cependant, en quelques diocèses, on a publié divers ordres de saluts ; mais ceux-ci ne s'inspirent pas toujours d'une forme nette, vraiment liturgique ou artistique.

La tradition courante aussi bien que les ordonnances épiscopales sur les saluts nous donnent l'ordre suivant :

1° L'exposition du Saint-Sacrement avant, et sa bénédiction après, comme il a été dit plus haut.

A l'exposition, on exécute un chant relativement court : l'*Ave verum corpus*, ou un répons orné représente la limite maxima de ce chant.

2° Le salut proprement dit, avec tout ou partie des éléments suivants :

a) Chant du temps ou de la fête que l'on célèbre, tel que litanie, hymne, prose, cantique (latin), c'est-à-dire un chant d'allure populaire.

b) Mémoires de la Vierge, du saint patron, ou d'un autre saint, du pape, de l'État ou de son chef, de la paix. Chacun de ces chants est accompagné des verset et oraison liturgiques qui s'y rapportent.

c) Acte de consécration ou d'amende honorable, s'il y a lieu, suivi de quelques courtes invocations. Nous devons faire remarquer la coutume,

en certaines églises, du *Pater* pendant la cérémonie : c'est un excellent usage, et il est appelé tout naturellement par une litanie, si on en chante, à laquelle on le joint par le *Kyrie eleison*.

La litanie avec le *Kyrie* et le *Pater* est prescrite, du reste, par l'ordre romain des prières des Quarante Heures.

Après la cérémonie de la bénédiction, l'usage a prévalu de chanter quelque chose : c'est ordinairement le psaume *Laudate Dominum omnes gentes*. Cette coutume remonte à M. l'abbé Olier, fondateur de la congrégation de Saint-Sulpice, qui la prescrivit pour le chœur, tandis que le célébrant et ses assistants récitaient à voix basse le *De profundis* de fondation dont j'ai parlé plus haut.

De ses origines, le salut a gardé l'usage d'emprunter des chants à la liturgie, ou bien d'y exécuter des motets et autres pièces faites sur des paroles non liturgiques.

Notre prochaine causerie traitera des chants qui rentrent le mieux dans le caractère traditionnel et artistique de cette cérémonie.

Notator.





LE CONGRÈS D'ARRAS

Un Congrès de Musique Religieuse vient d'être tenu à Arras du 3 au 6 août.

Nous regrettons de n'avoir pu en être prévenus assez à temps pour en informer nos lecteurs et les prier de s'y rendre.

Cependant nous avons pu y compter, en grand nombre, des amis de la première heure et d'anciens élèves de la *Schola*.

Disons tout de suite que ce Congrès, organisé par M. l'abbé Delépine, maître de chapelle de la cathédrale d'Arras, nous a paru une intéressante tentative de décentralisation artistique, sous une de ses meilleures formes, coïncidant avec l'Exposition régionale du Nord de la France.

Aux auditions, en effet, pas de chanteurs étrangers au pays, fussent-ils ceux de Saint-Gervais, — mais la maîtrise et la Société d'amateurs des chanteurs de la Cathédrale et la chorale paroissiale de Sin-le-Noble.

***

L'ouverture du Congrès eut lieu sous la présidence de Mgr Williez, évêque d'Arras. Un salut solennel fut célébré par le R^me^ Dom Pothier. Un autre salut termina le Congrès.

Il y eut également deux auditions de musique religieuse, données en concert.

Les œuvres qui furent exécutées dans ces diverses circonstances comprenaient du chant grégorien et de la musique polyphonique ancienne et moderne.

Faisons ici la critique générale : c'est que les pièces grégoriennes n'ont point été rendues avec le mouvement et la souplesse de rythme qui leur est propre. Quant aux pièces polyphoniques, avec ou sans accompagnement, ellés ont en général été exécutées trop rapidement, en sorte que les formes de phrase n'apparaissaient point toujours assez nettement.

Toutefois, dans le salut de clôture, préparé par M. Em. Wambach, directeur de la maîtrise d'Anvers, inspecteur des Académies de musique de Belgique, toutes choses étaient au point, et cet excellent musicien n'avait pas craint de faire travailler la maîtrise pendant plus de deux heures, coupées par une séance du congrès, afin d'arriver à un résultat satisfaisant.

Aussi nos critiques ne porteront point sur cette exécution.

Mais, partout ailleurs, probablement par suite d'une organisation précipitée, *soprani et alti*, des enfants et des jeunes filles de Sin-le-Noble, en dehors du timbre spécial de leur « voix de bière » produit par la boisson habituelle, manquaient de netteté dans l'émission. Les voyelles, tantôt en *a*, tantôt en *an*, tantôt en *ô*, étaient d'un effet disgracieux, qui rendait plus sensibles les trous produits par le manque de pose de voix, et le défaut d'unité dans la prononciation.

Mais la justesse était, en général, bien conservée, grâce aux excellentes voix des ténors et des basses. Dans la maîtrise de la cathédrale, les ténors montaient bien, et puissamment, sans jamais laisser pressentir la tendance à crier, et les basses de Sin-le-Noble soutenaient parfaitement l'architecture sonore.

Le meilleur choix de voix est celui de la Société d'amateurs : volume et puissance leur permettraient d'aborder en toute sûreté Haendel et Bach. Pourquoi faut-il que des. .. préjugés les confinent encore dans certaines pauvretés musicales écrites pour pensionnat?

Voici le programme des auditions, dont quelques pièces appelleraient des réserves de notre part. Le choix des compositions modernes fut très éclectique ; et si le *Benedictus* de la messe de sainte Cécile, de Gounod, y voisina avec l'exquis *Ave Maria* de Tinel, ce n'est pas cette dernière pièce qui eut à en souffrir.

Salut solennel d'ouverture: *Veni creator*, chant grégorien; *Salve Regina*, chant grégorien; *Ave verum*, A. Chérion ; *O Domine Jesu Christe*, Palestrina ; *Ave Maria*, Arcadelt ; *Tantum ergo*, J.-S. Bach ; *Prière pour le Pape*, Oberhoffer.

Audition de musique religieuse donnée par la Chorale paroissiale de Sin-le-Noble, sous la direction de M. P. Courtecuisse, CHANT GRÉGORIEN : Psaume, *Laudate Dominum* ; Antiennes, *Da pacem*, *Oremus pro Pontifice*; *Gloria*, de la Messe de la Vierge; *Alleluia*, de la Messe de saint Martin. — MUSIQUE PALESTRINIENNE : *O bone Jesu*, Palestrina; *Kyrie* de la Messe *Sine nomine*, Palestrina ; *Factus est repente*, Aichinger. — MUSIQUE CÉCILIENNE : *Kyrie* et *Gloria* de la Messe *Salve Regina* de Sthele ; *O Esca viatorum*, mélodie allemande harmonisée par Dom Horn. — ÉCOLE MODERNE : *Ave Maria*, Tinel; *Ego sum panis vivus*, pour voix d'hommes, abbé Boyer ; *Ave verum*, de La Tombelle ; *Tantum ergo* en *la* mineur, Chérion ; *Libera*, Chérion ; *Domine Deus in simplicitate*, César Franck ; *Tantum ergo*, à huit voix, Perosi; *Benedictus de la Messe de sainte Cécile*, Gounod; *Agnus Dei* de la Messe en *si bémol*, Théodore Dubois.

2e Audition de musique religieuse donnée par la Société des Chanteurs de Notre-Dame, sous la direction de M. l'abbé Delépine. 1re PARTIE. MUSIQUE SACRÉE : *O vos omnes*, Vittoria ; *De Profundis*, d'après Thomas Baï; *Ave verum*, Mozart; *Sanctus et Benedictus*, A. Chérion. — 2e PARTIE. MUSIQUE DE CONCERT SPIRITUEL : *a*) *Je veux prier*, Gounod ; *b*) *Je te rends grâces*, Gounod; *Noël*, E. Wambach; *Pour toi, Seigneur*, A. Chérion ; *Près du fleuve étranger*, Gounod.

Salut solennel de clôture : *Salve Regina*, E. Wambach ; *O quam bonus*, A. Chérion; *Adoramus te*, V. Rufo; *Ave Maria*, Vittoria; *Tantum ergo*, Ch. Hamm ; *In manus tuas*, chant grégorien.

J'ai donné les programmes tels qu'ils avaient été préparés ; mais des modifications leur furent apportées pour diverses causes.

Les pièces le mieux exécutées furent l'*Ave verum* de la Tombelle ; *Près du fleuve étranger*, de Gounod ; l'*Ave Maria*, de Vittoria ; et un *Tantum* en forme de choral contrepointé par M. l'abbé Brune. Il est regrettable que l'œuvre de Gounod n'ait pas été accompagnée d'un petit orchestre : un harmonium portatif, si puissant qu'il soit, n'était pas suffisant pour la masse chorale. On me permettra de faire des réserves sur l'œuvre d'Arcadelt, œuvre charmante, transformée ou travestie — il y a cinquante ans — en *Ave Maria*, et qu'il aurait mieux valu alors laisser dans l'ombre, plutôt que de faire d'une chanson un spécimen d'inspiration religieuse.

***

Le jeudi 4, à 9 heures du matin, s'ouvrit effectivement le Congrès, sous la présidence de S. G. Mgr l'évêque d'Arras, accompagné du Rme Dom Pothier, et assistés des maîtres de chapelle, MM. les abbés Chassang, d'Avignon ; Délépine, d'Arras ; Moissenet, de Dijon ; Gaborit, de Poitiers. Sa Grandeur propose un vivat au Souverain Pontife, qui a déjà envoyé son encouragement au Congrès, auquel ont du reste adhéré LL. EE. les cardinaux français, une trentaine de nos évêques, dont un certain nombre sont représentés par leurs délégués.

Mgr Williez place la question sur son véritable terrain : la soumission au Pape, qui vient de promulguer le code juridique de la musique sacrée.

Puis M. l'abbé Chassang lit un excellent commentaire du *Motu proprio* du

22 novembre 1903, et quelques discussions s'engagent sur différents points de détail ; certaines sont renvoyées aux séances spéciales.

Enfin, M. l'abbé Moissenet donne lecture d'une Adresse à Sa Sainteté, applaudie par tous les assistants.

A 2 heures 1/2, séance consacrée au chant grégorien, sous la présidence de Dom Pothier. D'importantes communications y sont faites par M. l'abbé Nouguès, sur la facilité de l'éducation musicale grégorienne chez les enfants ; par le Rme P. Abbé lui-même, sur la simplicité native et le naturel des formes grégoriennes ; par M. l'abbé Villetard, sur le rôle du chant grégorien dans la restauration de la vie paroissiale ; puis le signataire de ce compte rendu est prié d'y parler sur les formes du chant grégorien envisagées au point de la pratique.

Je profitai de ma présence à la tribune pour remercier les congressistes des applaudissements dont ils avaient bien voulu saluer au passage le nom de la *Schola Cantorum* ; les applaudissements redoublèrent, lorsque j'annonçai la distinction flatteuse dont M. Bordes venait d'être l'objet de la part de Sa Sainteté. Visiblement, le courant était tout en faveur de son œuvre.

Vendredi, deuxième journée de séances.

Le matin, présidence de M. le chanoine Moissenet, qui a bien de la peine, malgré son talent réel de président, à maintenir la discussion dans ses limites

Le programme portait : Entretiens sur les Maîtrises, Lutrins et Chorales paroissiales de l'Association générale de Sainte-Cécile. Le premier argument qui devait servir de matière était un rapport de M. le chanoine Sosson sur les associations belges. M. Sosson est fort malade, et n'a pu faire son rapport. Ce rapport devait être remplacé par un autre dont l'auteur a été empêché au dernier moment ; enfin un troisième rapporteur avait oublié son travail !

D'où la porte ouverte à la libre discussion. Elle commença avec M. l'abbé Mathieu, de Toulouse, qui, avec beaucoup de verve... et de longueur (il tint la tribune trois quarts d'heure), sollicita des explications sur la méthode bénédictine : cela nous valut une superbe leçon de Dom Pothier, accueillie je ne dirai pas par des applaudissements, mais par un véritable enthousiasme. Or, beaucoup d'assistants n'étaient pas éclairés sur la matière, qui le furent par cette magistrale conférence.

Mais M. Mathieu reprit l'assaut sur d'autres points, en s'adressant directement à moi ; cependant, comme d'autres congressistes me mirent également en cause, on convint de reporter la réponse au soir de l'après-midi. Après deux ou trois observations de divers congressistes, on se retira : la discussion avait duré deux heures et demie !

L'après-midi, M. Wambach, dont je suis heureux d'avoir fait la connaissance en cette occasion, lut un court et substantiel rapport sur le rôle, l'usage et l'abus des instruments de musique à l'église. Je dois dire que son travail m'a paru fort bien pensé, et j'ai été heureux de l'applaudir.

Puis..... les discussions recommencèrent, si bien qu'on dut renvoyer encore les discoureurs au soir après dîner.

Aussi les vaillants congressistes revinrent-ils encore, bien que le Congrès fût virtuellement fini, et ce fut moins une suite de discussions qu'un enchaînement de causeries, dont le chant grégorien et le rôle des femmes dans les chœurs firent les frais.

Je dois confesser que j'obtins un réel succès..... de rire, en interprétant diverses pièces grégoriennes d'après ces doctrines et les transcriptions de certains fantaisistes ou de mensuralistes ; ces mélodies magistrales chantées en mesure à 2/4 ou avec les neumes-temps à la suite de leur exécution traditionnelle firent un sérieux dommage aux théories en question dans l'esprit des auditeurs. J'eus soin, du reste, d'en faire en même temps la critique scientifique.

Quant au chant des femmes, on finit par s'accorder en ceci : que la première chose à faire pour éviter les abus était de chercher à restituer partout les petites *scholae* liturgiques de chantres et d'enfants, et le chant des fidèles, ou au moins des pieuses associations, comme chœur général. Ces derniers groupements doivent-ils se borner

à exécuter du chant grégorien ? S'ils chantent de la musique plus moderne, doivent-ils se contenter des chants à l'unisson, ou peuvent-ils chanter à plusieurs parties ? Autrement dit, les fidèles ou les associations pieuses pouvaient chanter tout à leur aise l'unisson ; mais s'ils s'avisent de chanter en parties, cela est-il permis ? Car, dit-on, ceci implique le mélange des sexes ! J'avoue n'avoir pas saisi en quoi le chant des femmes était différent dans l'un ou l'autre cas. Telles sont les subtilités dans lesquelles certains congressistes s'embarrassèrent.

***

L'impression générale, me direz-vous, et les résultats pratiques ?

Ils furent résumés à peu près ainsi en cette dernière séance par M. l'abbé Délépine, promoteur et secrétaire général du Congrès :

D'abord, l'idée d'une Association générale de Sainte-Cécile pour la France est momentanément écartée et remise à... plus tard ; puis beaucoup de personnes, se connaissant plus ou moins, furent heureuses de cette occasion de se rencontrer, de se rapprocher : l'échange des idées peut en effet devenir fructueux.

Enfin, — et c'est peut-être là le point le plus saillant des réunions, — ce fut pour des congressistes venus avec des préjugés, issus généralement d'une certaine ignorance dans la matière, l'éclaircissement des points obscurs, et souvent la lumière parfaite.

Ce fut une fois de plus une preuve de ce que la *Schola* s'est déjà tant de fois essayé à démontrer ; elle l'a victorieusement réussi dans tant de groupements musicaux qui suivent sa ligne de conduite : le naturel et la facilité de l'interprétation du chant grégorien, tel que l'a remis en honneur Dom Pothier et la possibilité d'exécuter dans les chœurs formés d'éléments très ordinaires la polyphonie vocale classique.

***

En somme, œuvre d'union, malgré les cahotements inhérents aux programmes de congrès de ce genre, jusqu'ici isolés. Et, si petits qu'en paraissent les résultats immédiats, on ne peut qu'en savoir gré à ses organisateurs, et les féliciter.

Amédée Gastoué.





La Musique d'église en France et à l'Étranger

Le compte rendu du Congrès d'Arras est déjà, pour la France, important comme nouvelles de la musique religieuse : aussi, reporterons-nous au numéro prochain les diverses autres correspondances qui nous sont parvenues, réservant aujourd'hui la place aux nouvelles de l'Etranger, avec une intéressante communication du R. P. Dom Gatard sur les effets du *Motu proprio*.

Cher Monsieur,

Vous m'aviez demandé de vous dire l'effet produit en Angleterre par le *Motu proprio* du Souverain Pontife ; ma réponse s'est fait attendre, car je voulais parler des décisions prises par les évêques à leur réunion annuelle, que les fêtes de S. Grégoire à Rome avaient fait retarder jusqu'au mois de juin. Mais comme tout le résultat de la réunion a été une note communiquée aux journaux, d'après laquelle les évêques, « tout en recommandant l'obéissance aux désirs du Pape, ne croient pas devoir prendre de décision collective avant d'avoir reçu de Rome des instructions plus précises sur certains points, » je me décide à vous envoyer quelques renseignements sur ce qui se passe autour de nous.

L'impression qui se dégage de tout ce qu'on peut lire ou entendre, est que l'acte du Saint-Père a produit en ce pays-ci un désarroi à peu prés général. On peut facilement s'en rendre compte en parcourant les « Lettres au rédacteur en chef » qui encombrent chaque semaine deux, trois ou même quatre colonnes des journaux catholiques : c'est une coutume anglaise, bon moyen de se faire imprimer pour rien quand on n'a aucune chance de trouver un éditeur. On y traite un peu toutes les questions, entre autres celle de la musique d'église. Naturellement le *Motu proprio* a fait tomber ces lettres dru comme les feuilles un jour d'automne. C'est une lecture assez variée, car on y trouve de tout : du droit canon, de l'exégèse, des dissertations à perte de vue sur le *Cérémonial des évêques* ; la note pathétique n'en est pas absente, et une brave Irlandaise propose à ses sœurs une croisade de prières, afin que les voix des femmes ne soient pas exclues du culte public. Ce qui ajoute un peu de piquant à l'affaire, c'est que ces braves gens se lancent à la tête les épithètes les moins parlementaires. Il paraît qu'on a l'épiderme épais dans ce pays, car personne ne semble s'en offenser. Ces lettres n'ont pas une grande importance en elles-mêmes, et je ne crois pas que les autorités ecclésiastiques s'en inspirent pour leurs règlements, mais n'en sont pas moins un indice des mauvaises dispositions de beaucoup d'esprits à l'égard de la réforme, tantôt pour des motifs « artistiques », tantôt, et, je le crains, le plus souvent, pour des motifs pécuniaires, soit que ceux qui chantent dans les églises aient peur de perdre leur gagne-pain, soit que les prêtres craignent de voir leurs églises se vider, quand on n'y entendra plus une musique qui amuse le peuple. Voyez-vous l'église transformée en salle de concert à bon

marché ? Que voulez-vous ? on ne peut guère s'attendre à trouver mieux lorsque le sens liturgique fait presque complètement défaut ; on rencontre bien une certaine connaissance matérielle des rubriques ; mais quant à en pénétrer la profonde signification, personne n'y pense. Il y a un an ou deux, je communiquai à un séminariste intelligent une explication toute simple de la messe que je donne ici dans un pensionnat de jeunes filles : ce fut une révélation pour lui. Beaucoup de prêtres sont dans ce cas.

Tout ceci peut vous faire comprendre quelles difficultés la réforme rencontrera, même dans les milieux qui n'y sont pas hostiles de parti pris, et il est facile de s'expliquer que les évêques désirent avoir des prescriptions bien claires, afin de pouvoir plus facilement les faire appliquer.

Mais il y a des indices d'une autre opposition qui paraît plus à craindre, parce qu'elle est systématique ; faut-il ajouter qu'elle vient d'un côté où on ne devrait pas s'attendre à la rencontrer ? Au mois de mars dernier, une lettre qui n'était pas signée, mais dont je connais l'auteur, paraissait dans une petite revue bibliographique intitulée *Catholic Book-notes*, revue d'autant plus intéressante qu'elle apprécie d'une manière très indépendante le mouvement littéraire et artistique au sein de l'Église catholique en Angleterre. L'auteur de cette lettre, présenté au public comme « un correspondant auquel sa position et sa science donnent le droit de parler avec quelque autorité », faisait une attaque en règle contre le chant de Solesmes. D'après lui, ce chant est beaucoup trop difficile, si bien que les graduels ne peuvent être exécutés que par une *Schola cantorum*, même dans bon nombre de monastères ; ce qui est plus grave, c'est que ce chant de Solesmes est en contradiction directe avec les règles posées par le Pape dans son *Motu proprio* (comment qualifier une telle assertion ? Puis venait l'éternelle rengaine que ce chant ne peut s'exécuter sans qu'on fasse à chaque instant des fautes de quantité. Enfin la conclusion. Vous vous attendez peut-être à voir conseiller un chant « réformé », Ratisbonne, ou Malines, par exemple ? Ah bien, oui ! La lettre finit par recommander... le chant de *Sarum*, qui diffère à peine du chant de Solesmes ; l'auteur désire qu'on prenne pour base d'une nouvelle édition les livres imprimés de ce chant ; on aura ainsi l'avantage d'avoir quelque chose d'anglais. Ces derniers mots donnent l'explication de la lettre tout entière ; dans certains quartiers, bien connus d'ailleurs, on ne veut rien devoir aux « French monks » ; tout en Angleterre doit être anglais.

Cette lettre attira à l'éditeur de la revue une avalanche de réponses, où, suivant l'usage dont je parlais plus haut, on ne se gênait pas pour traiter le malencontreux écrivain de toutes les façons : on alla même jusqu'à le qualifier « d'âne », si bien que le pauvre éditeur, qui est un homme fort intelligent, m'avouait, quelques jours plus tard, qu'il avait eu tort de s'en laisser imposer par « la position et la science » de son correspondant.

Quelque temps après, tous les évêques d'Angleterre recevaient un petit livre composé d'après la dernière suggestion de cette lettre : c'était un extrait du *Kyriale* de Sarum, arrangé d'après les exigences de la « véritable prononciation du latin », et imprimé à Malines avec l'autorisation du vicaire général ! Comment l'*imprimatur* a-t-il pu être accordé à une telle falsification du chant ? C'est un mystère. Ce précieux petit livre est tellement rare, que je n'ai encore pu m'en procurer une copie. Heureusement l'exemplaire envoyé à l'évêque de Salford tomba entre les mains de M. Worth, un des membres de la commission pontificale, qui sait par cœur tous les manuscrits et tous les livres imprimés de Sarum. Il s'empressa de faire une dissertation accompagnée de tableaux de comparaison, et le tout fut envoyé à Rome sur le conseil de l'archevêque, qui voulut bien se dessaisir de son exemplaire du petit livre, afin qu'il pût être joint à l'envoi. La *Rassegna Gregoriana* publiera cette dissertation avec les tableaux, de sorte que l'auteur de la falsification sera couvert de ridicule.

(*La fin de cette correspondance au prochain numéro.*)

Dom A. Gatard,
O. S. B.



CONCERTS DE PROPAGANDE

M. Ch. Bordes, aussitôt revenu de Rome et après son séjour d'Hyères, sinon rendu complètement à la santé, du moins remis en partie sans avoir recouvré encore l'usage de son bras gauche, a repris avec plus d'activité que jamais le cours de ses concerts de propagande.

Ce fut d'abord à Paris, à la *Schola*, le 20 mai, une soirée inoubliable; on a fêté d'une façon touchante la réapparition au pupitre du chef si éprouvé pendant ces derniers mois. Les *Chanteurs de Saint-Gervais*, au grand complet, l'assistaient et chantèrent comme aux meilleurs jours. Mme Jeanne Raunay, la fidèle amie de la *Schola*, la grande artiste, mieux en voix que jamais, chanta intégralement l'admirable *Jephté* de Carissimi, les *Chanteurs* interprétèrent des chansons nouvelles et le grand et saisissant *Dialogue spirituel* de Ch. Bordes, *Domine, puer meus jacet in domo paralyticus*, dont la fin, si imposante et si pleine de quiétude et d'amour, prenait dans la circonstance un à-propos qui semblait, tout en assurant la guérison du serviteur, nous permettre une longue suite de travaux féconds pour la cause que nous poursuivons à la *Schola*. « Va, et qu'il soit fait selon que tu crois. » L'ovation qui fut faite à M. Ch. Bordes après son motet comme à son apparition au pupitre fut formidable, et tous vibrèrent à l'unisson ; ce fut une belle et chaleureuse soirée.

Ce concert une fois donné, Bordes reprit vaillamment la lutte. Il serait trop long d'énumérer ici toutes les exécutions des *Chanteurs*. Nous ne retiendrons que les principales et surtout les tournées de propagande.

Quelques jours auparavant, le 16 mai, à la salle Jeanne-d'Arc (ancienne chapelle des RR. PP. Jésuites de la rue de Sèvres), M. Bordes et un groupe de Chanteurs assistaient M. Gastoué, qui fit une conférence des plus intéressantes sur le chant grégorien et la réforme de Pie X, devant un auditoire choisi, que présidait M. René Bazin. Ce fut de la bonne propagande.

Entre temps, le « Quatuor vocal » de la *Schola* allait à Nîmes et à Montpellier terminer la série de concerts que la *Schola* donna avec tant de succès, cet hiver, dans cette dernière ville.

Du 18 au 22 juin, les Chanteurs partaient en tournée, d'abord à Angers, dans l'intéressante salle Saint-Martin, ancienne église de ce nom que M. l'abbé Pinier, supérieur de l'institution Saint-Maurille, acheta et fit réparer avec goût. Ce fut un concert, illustration vocale du *Motu proprio,* qui en prouva l'excellence et eut un succès mérité, véritable croisade dans le diocèse d'Angers, que M. Ch. Bordes entreprenait avec l'assentiment de S. G. Mgr l'Evêque.

Le 19, ils chantaient à Notre-Dame de Cholet, à l'occasion de l'inauguration de l'orgue, construit par la maison Debierre, de Nantes, et où M. Gaston Bret, organiste remarquable, sorti de la classe de M. Guilmant à la *Schola*, interpréta du Franck avec une justesse d'expression et de mouvements et avec une virtuosité au-dessus de tous éloges. Une belle carrière d'interprète et de virtuose de l'orgue est ouverte à M. Bret. Le soir, les Chanteurs chantèrent au petit Séminaire de Beaupréau, où ils se rendirent en voiture à travers une campagne admirable. Ce fut la fin d'une magnifique journée, dont il faut retenir l'urbanité et l'accueil excellent du vénérable et charmant pasteur des âmes de Cholet.

Le 20, on chantait à Bressuire une messe, et le soir même au petit Séminaire de Baugé, une maison charmante, une famille cachée dans les fleurs, où la plus touchante réception était réservée aux Chanteurs.

Pour terminer la tournée, les Chanteurs avaient sollicité de Mgr de Bonfils, évêque du Mans, de chanter dans sa magnifique cathédrale au bénéfice des sinistrés de Mamers. Ce fut une cérémonie admirable. La vaste cathédrale était comble, et les chants modèles recommandés par le *Motu proprio* conquirent tous les suffrages. Quant à la quête pour les victimes du sinistre, elle rapporta plus de 2.000 francs. Ainsi se termina cette première tournée.

Le 24 juin suivant, jour de saint Jean Baptiste, les Chanteurs chantaient, invités par Mgr Dizien, évêque d'Amiens, messe et vêpres à la cathédrale d'Amiens.

Les Chanteurs, disposés devant la grille intérieure du chœur de la cathédrale, répondaient aux élèves du grand Séminaire installés dans les stalles sous la conduite du chanoine grand chantre. Nous voudrions pouvoir dire que cette alternance n'était pas disparate, mais nous devons déplorer qu'une aussi belle masse de voix disciplinée de la sorte persiste à rester fidèle à des théories surannées, dont la méthode soignée des *Chanteurs de Saint-Gervais* faisait, hélas ! trop ressortir l'ignorance et la brutalité. Pourtant dans cette belle masse de voix se cachaient les porte-parole d'une *Schola* grégorienne, qui ne demande qu'à chanter, si le chanoine grand chantre, « très en voix », comme le disait le compte rendu des gazettes locales, ne leur imposait silence. Cette façon de dramatiser les psaumes et de mimer le *Credo* a fait sourire les gens de goût. La cathédrale était comble, et l'acoustique admirable de cette voûte sublime laissa tomber sur la foule la céleste manne musicale, qui découlait de la bouche des Chanteurs comme un miel bienfaisant.

Nous ne pouvons quitter Amiens sans remercier S. G. Mgr Dizien du grand honneur qu'il voulut bien faire à nos Chanteurs et à leur chef en les autorisant à faire entendre les exemples les plus saisissants de la musique préconisée par le *Motu proprio*. Telle cette admirable « Messe du Pape Marcel » de Palestrina, qui remplit si bien les échos de la cathédrale. Nous devons aussi un souvenir au vaillant maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé Vion, cloué sur son lit de douleurs et dans l'impossibilité de continuer la lutte où il n'a pas été sans laisser s'abîmer sa santé. Espérons qu'il la recouvrera tout entière, et disons-nous que si les murs de sa chambre ont laissé transpirer quelques-uns de nos chants, ils ont dû, nous en sommes sûrs, adoucir ses maux et lui rendre courage.

Le 24 juillet, les Chanteurs repartent en tournée dans le Nord, à Douai, à Boulogne et à Calais. Après, au commencement du mois d'août, ce sera en Normandie. Nous en rendrons compte dans nos prochains numéros.

Disons encore que le 28 de ce mois de juillet, sous le patronage des « Primitifs français », les Chanteurs se firent entendre à Fontainebleau. Il était difficile de rêver pour l'art musical du XVIe siècle un cadre plus approprié et plus beau que la chapelle haute de Saint-Saturnin et la grande galerie Henri II. Les vieilles voûtes avaient sans doute entendu au temps de leur jeunesse la *Bataille de Marignan*, et l'âme obscure du vieux palais put tressaillir de surprise, se demandant si, d'aventure, les fastes d'antan n'allaient pas revenir.

Jean de Muris.

Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année | N° 10 | Octobre 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . **10 fr.**	**269, rue Saint-Jacques** PARIS	Étranger (Union postale) . . **11 fr.**

SOMMAIRE

L'ÉDITION VATICANE

Une réunion plénière de la Commission Pontificale pour l'Édition vaticane vient d'être tenue au monastère des Bénédictins de Solesmes, à Appuldurcombe-House, dans l'île de Wight.

Dans cette réunion, qui a duré plusieurs jours, on a discuté et résolu les dernières difficultés que pouvait présenter l'édition. Tous les détails de la notation et du texte ont été examinés, et les membres de la Commission, animés du meilleur esprit d'union, se sont parfaitement entendus, malgré la diversité des notions et des opinions représentées, de façon que l'Édition vaticane type soit à la fois le dernier mot de la science et la représentation la plus fidèle des traditions légitimes.

Le premier volume que publiera la typographie vaticane sera l'*Ordinarium missae,* comprenant les divers chants de l'*Asperges*, du *Kyrie*, etc., pour les différentes catégories de messes. Il y en aura un très grand choix, de manière à contenter les amateurs de variété : tous cependant seront scrupuleusement choisis d'après les meilleurs originaux. En même temps, le nombre de ces mélodies aura l'avantage de contenir tout ce qui regarde la pratique générale de l'Église latine, aussi bien que des Églises particulières; tout le monde en sera donc satisfait. Ce premier spéci-

men du vrai chant romain paraîtra dans les premières semaines de 1905 et sera aussitôt suivi de la publication du *Liber Gradualis*.

Ainsi que Sa Sainteté le fit déclarer au Congrès de Rome par S. G. Mgr Foucault, les feuilles d'impression seront, aussitôt après leur tirage, immédiatement expédiées aux éditeurs liturgiques du monde entier qui en auront fait la demande, afin de leur permettre de commencer sans tarder leurs publications des livres pratiques de chant à l'usage des diverses églises qu'ils fournissent.

Ainsi les intérêts de chacun se trouveront sauvegardés.

Nous ne doutons pas du succès prompt et immédiat de l'*Ordinarium missae*, aussitôt qu'il aura paru, c'est-à-dire dans trois à quatre mois. Nous avons pu constater en effet, *de visu*, la façon dont la Commission fonctionnait, et divers musiciens d'église, qui se trouvaient de passage au monastère, ont pu également s'en rendre compte, car, dans un esprit large et libéral, tous furent invités à se mettre au courant des travaux et des discussions fort intéressantes auxquelles ont donné lieu les débats.

La grande tradition scientifique, qui fut celle de dom Mabillon, de dom Martène, de dom Bouquet, de tant d'autres bénédictins illustres, n'est, certes, point perdue chez leurs fils spirituels du vingtième siècle : elle inspire l'œuvre conventuelle, à laquelle les moines de Solesmes doivent d'être connus de tout le monde chrétien et de tout le monde savant. La *Paléographie musicale* n'est pas indigne de la *Gallia Christiana*, de l'*Histoire littéraire de la France*, de l'*Art de vérifier les dates*, de ces beaux instruments d'érudition dont les actuels détracteurs de l'œuvre bénédictine, grotesques impuissants, ignorent jusqu'au nom.

La Commission Pontificale a réuni toutes les compétences reconnues. Aussi pouvons-nous dire avec assurance que l'édition définitive du chant grégorien sera scientifiquement et artistiquement inattaquable, en dépit des critiques et des insinuations plus ou moins mal venues qui essayent déjà de jeter la suspicion sur l'œuvre de la Commission Pontificale.

La Tribune de Saint-Gervais.





LES CHANTS DE LA MESSE

(*Suite*)

L'usage de chanter un psaume, pendant que le peuple faisait son offrande, avait pris naissance à Carthage, à l'époque de saint Augustin [1]. Les plus anciennes messes du missel ambrosien, de même que celle du samedi saint, dans le rite romain, n'ont pas d'offertoire. Dans l'antiphonaire grégorien, ce chant se compose d'une antienne et de deux versets. Le premier chœur disait l'antienne que répétait le second chœur. Le premier chœur disait alors successivement l'un et l'autre verset, après chacun desquels le second chœur reprenait l'antienne.

Quelquefois l'antienne était coupée en deux, le premier chœur disait le commencement et le second chœur chantait la conclusion qu'il reprenait après chaque verset [2]. C'est ce qui se fait encore pour l'offertoire des morts, *Domine, Jesu Christe*, où l'on répète seulement : *Quam olim Abrahæ promisisti, et semini ejus*, après le verset, *Hostias et preces*.

Les versets de l'offertoire ont été en usage dans l'Église romaine jusque vers le treizième siècle. Le peuple ayant cessé dès lors de faire l'offrande, on abrégea le chant en supprimant les versets. Durand de Mende constate que de son temps on les omettait dans la plupart des églises [3].

Dans le rite mozarabe l'offertoire porte le nom de *sacrificium* et a conservé un verset, après lequel on reprend l'antienne ; l'un et l'autre sont suivis de l'*Alleluia*.

Il y avait autrefois deux ou trois versets [4]. Ce chant était déjà en

1. Morem, qui tunc esse apud Carthagines cœperat, ut hymni ad altare dicerentur de Psalmorum libro, sive ante oblationem, sive cum distribueretur populo quod fuisset oblatum. (Aug., *Retract.*, l. II, c. 11.)

2. V. Gerbert, *De cantu...*, t. I, p. 435, note.

3. Offertorii versus cum multa diligentia ab antiquis Patribus inventi, hodie plerisque locis omittuntur. (Durand, *Rational.*, l. IV, c. 27.)

4. Deinde cantatur *sacrificium*, nempe antiphona cum duobus vel tribus versibus. (Joan. Vasæus, *in chronic. Hispan.* ad an. 717 ; ap. Gerbert, *De Cantu...*, t. I, p. 431.)

usage au temps de saint Isidore de Séville[1]. Pendant le baiser de paix, qui suit l'offertoire et la lecture des diptyques, le chœur chante une autre antienne commençant par ces mots : *Pacem habete*, et suivie d'un verset et du *Gloria Patri*, après lesquels on répète l'antienne.

Dans le rite ambrosien, l'offertoire, ou *offerenda*, a conservé un verset à la suite duquel on reprend la fin de l'antienne ; mais seulement à certaines messes des dimanches et jours de fête. Les jours ordinaires, il n'y a pas de verset.

A Milan, le rite de l'offrande s'est maintenu dans l'église métropolitaine où la congrégation des vieillards et des femmes âgées, connue sous le nom de *Vecchioni della Scuola di S. Ambrogio,* offre le pain et le vin à la messe solennelle. Voici comment cette cérémonie se pratiquait au douzième siècle, d'après Beroldus : « Après que le sous-diacre a porté de la sacristie à l'autel, *cum magna reverentia*, la patène et le calice, avec le pain et le vin, et les a remis au diacre, et celui-ci à l'archevêque ou au prêtre célébrant, le maître des écoles chante l'*offerenda* avec ses enfants. La corporation des vieillards fait alors l'offrande, les hommes entrant dans le chœur et les femmes restant en dehors. Chacun d'eux offre au prêtre trois hosties, *tres oblatas*, que celui-ci remet au sous-diacre, et présente le vin au diacre. Un des deux custodes mineurs hebdomadaires reçoit la burette des mains du diacre et, après avoir versé le vin dans le calice, rend la burette vide au vieillard, pendant que l'autre custode prend les hosties des mains du sous-diacre. Les femmes font leur offrande dans le même ordre en dehors du chœur[2]. »

Aujourd'hui, tous les dimanches et aux fêtes du Seigneur, les hommes de la *Scuola*, à la suite du clergé métropolitain, montent sur les degrés de l'autel et déposent eux-mêmes l'offrande, au nom du peuple, sur le bassin placé du côté de l'évangile, tandis qu'un prêtre va recevoir celle des femmes à la balustrade du chœur[3].

La cérémonie de l'offrande s'était maintenue dans plusieurs églises des Gaules jusqu'au dix-huitième siècle.

Dans l'église primatiale de Lyon, où l'on chantait encore les versets de l'offertoire, aux féries du carême, les deux premiers prêtres, un de chaque côté du chœur, offraient le pain et le vin dont on se servait pour la consécration[4].

A Vienne, aux fêtes de première classe, tout le chœur faisait l'offrande[5].

Dans la célèbre abbaye de Saint-Vaast d'Arras, le supérieur de la communauté offrait tous les jours, à la messe solennelle, le pain et le vin qui devaient être consacrés[6].

1. Offertoria quæ in sacrificiorum honore canuntur, Ecclesiasticus liber indicium est, veteres cantare solitos, quando victimæ mactabantur. (Isidor., *De Offic.*, l. I, c. 15.)

2. Beroldus, ed. Magistretti, p. 52.

3. Magistretti, *La liturgia della Chiesa Milanese*, p. 93.

4. Lebrun, *Explication de la Messe*, part. III, art. 3.

5. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. IV, art. 12, Ord. XXVI.

6. Lebrun, *loc. cit.*

A Rome, le rite de l'offrande ne s'est conservé que dans certaines circonstances particulières. A la consécration des évêques et des abbés, les nouveaux élus offrent au prélat consécrateur deux cierges allumés, deux pains et deux barils de vin. La même cérémonie s'observait au sacre des rois et se pratique encore à la messe solennelle de la canonisation des saints, où l'on présente en plus deux cages pleines d'oiseaux. A la messe de l'ordination, les nouveaux ordonnés offrent aussi un cierge à l'évêque, au moment de l'offertoire.

On trouve dans les anciens tropaires un certain nombre de tropes qui s'appliquent au chant de l'offertoire. Les uns servent de prélude à l'antienne liturgique, comme celui du jour de l'Ascension, qui est ainsi formulé : « *Hodie Redemptor mundi ascendit cœlos*, *mirantes Apostoli*, *Angelique eis locuti sunt*, *dicentes* : *Viri Galilæi* [1]. »

D'autres, au contraire, se placent après les versets de l'offertoire. Dans ce cas, on se contentait souvent de prendre la mélodie du neume final, sur laquelle on adaptait un texte nouveau. Tels sont, dans les recueils de Saint-Gall, les tropes *In longitudinem dierum*, pour la deuxième messe de Noël, et *Veritas ejus*, pour le Dimanche dans l'octave de l'Épiphanie, tous deux attribués au B. Notker [2].

FRACTION ET COMMUNION

Dans le récit de la dernière Cène, les Évangiles disent que Jésus, après avoir béni le pain, le rompit et le donna à ses apôtres, *cœnantibus autem eis*, *accepit Jesus panem*, *et benedixit*, *ac fregit*, *deditque discipulis suis* [3]. De même, dans sa rencontre avec les disciples d'Emmaüs, au jour de la Résurrection, Notre-Seigneur prit également du pain, le rompit, le leur partagea, et c'est au moment de la fraction, ἐν τῷ κλάσει τοῦ ἄρτου, que les disciples le reconnurent [4].

Le rite de la fraction remonte donc à l'institution du Sacrement de l'Eucharistie. Tous les fidèles, en signe d'union mystique, devant participer au même pain, il était nécessaire de le rompre avant d'en faire la distribution. L'apôtre saint Paul, dans la première Épître aux Corinthiens, explique la signification de cet acte : « Le pain que nous rompons, n'est-ce pas la communion du corps du Seigneur ? Car il n'y a qu'un seul pain et, quoique nombreux, nous ne sommes qu'un seul corps, puisque tous nous participons au même pain [5]. »

Aussi, dès les temps primitifs, les expressions *rompre le pain* ou la *fraction du pain* servent-elles à désigner les synaxes eucharistiques.

Les *Actes* disent des premiers fidèles « qu'ils persévéraient dans la doctrine des Apôtres, dans la communion de la fraction du pain et dans

1. L'Offertoire de l'Ascension commençait autrefois par ces mots.
2. V. Léon Gautier, *la Poésie liturgique au moyen âge*, les Tropes, pp. 160-162.
3. *Matth.* XXVI, 26. — Cf. *Marc*, XIV ; *Luc*, XXII, 19.
4. *Luc*, XXIV, 30-35.
5. I *Cor.*, X, 16.

les prières » ; et plus loin : « Chaque jour, ils étaient assidus dans le temple et, rompant le pain dans les maisons, ils prenaient leur nourriture avec allégresse et simplicité de cœur [1]. »

Saint Ignace d'Antioche écrit aux Ephésiens : « Assemblez-vous tous ensemble pour rompre un même pain, remède d'immortalité, antidote contre la mort, afin que nous vivions pour toujours en Jésus-Christ [2]. » La *Didaché* recommande aux fidèles de se réunir le dimanche pour rompre le pain et pour rendre grâces [3].

D'après le texte évangélique et les paroles de saint Paul [4], Jésus-Christ distribua le pain à ses Apôtres aussitôt après l'avoir rompu et même avant de procéder à la consécration du calice. Mais dès le second siècle, la communion n'avait lieu qu'après la conclusion des prières canoniques. Saint Justin, martyr, dit dans son *Apologie :* « Après que celui qui préside a achevé les prières et que le peuple a répondu par l'acclamation *Amen*, les diacres distribuent aux assistants le pain, le vin et l'eau sur lesquels on a rendu grâces et les portent aux absents [5]. »

L'*Eucologe* de Sérapion, au commencement du quatrième siècle, indique, après l'oraison dominicale, une prière spéciale pour la fraction, qui était suivie de la communion du clergé et du peuple [6].

Les Catéchèses de saint Cyrille de Jérusalem et les *Constitutions Apostoliques* passent sous silence le rite de la fraction. Elle devait avoir lieu immédiatement avant la communion, après que l'Evêque a dit : *Sancta sanctis*, et que le peuple a répondu : « Un seul Saint, un seul Seigneur Jésus-Christ, dans la gloire de Dieu le Père, béni dans tous les siècles. *Amen* [7]. »

C'est, en effet, en cet endroit que la place la liturgie de saint Jacques. Le prêtre rompt le pain en deux parties, trempe dans le calice celle qu'il tient de la main droite et fait avec elle le signe de la croix sur l'autre moitié ; puis il les divise de nouveau et met une parcelle dans chacun des calices. Pendant tout ce temps, le peuple répète : *Kyrie eleison* [8].

Dans la liturgie de saint Marc, le diacre récite au même moment une prière litanique et, après chaque invocation, le peuple répond : *Kyrie eleison* [9].

Ces deux liturgies, ainsi que celles de Byzance et des Arméniens, placent la fraction à la suite du *Pater* et après le *Sancta sanctis*, tandis que les Syriens, les Nestoriens, les Coptes et les Abyssins l'accomplissent avant l'oraison dominicale.

Il y a même, dans la liturgie copte de saint Basile, une première

1. *Act.*, II, 42, 46.
2. Frangentes panem unum, qui pharmacum immortalitatis est, antidotum ne moriamur, sed vivamus semper in Jesu Christo. (Ignat., *Ep. ad Ephes.*, 20.)
3. Die dominica autem convenientes, frangite panem et gratias agite. (*Didaché*, 14.)
4. *I Cor.*, XI, 24.
5. Justin., *Apol.* I, 65, 67.
6. Wobermin, *op. cit.*, p. 6.
7. *Const. apost.*, l. VIII, c. 13.
8. Brightman, *Liturgies*, pp. 62, 63.
9. *Ibid.*, p. 138.

fraction qui se fait au moment où le prêtre prononce ces paroles de la Consécration : « Et il le rompit. » Le célébrant brise alors légèrement la partie supérieure de l'hostie, sans la détacher, puis, avant le *Pater*, il la rompt de nouveau, en détache le tiers et de ce tiers une parcelle plus petite [1].

Dans la plupart des liturgies orientales, le rite de la fraction est accompagné d'assez longues prières et de cérémonies compliquées, qui se terminent par la *commixtion* ou mélange d'une parcelle du pain avec le vin consacré.

Les Nestoriens coupent d'abord le pain en deux parties égales, puis après avoir récité diverses oraisons, ils le divisent en un plus grand nombre de fragments [2].

Les Arméniens et les Maronites séparent l'hostie en trois ; mais les Grecs la divisent en quatre parties qu'ils disposent en forme de croix pour représenter Jésus crucifié, dit Siméon de Thessalonique [3]. L'une de ces parties est mise dans le calice, l'autre sert à la communion du prêtre et du diacre, les deux autres sont pour les assistants.

Une particularité du rite byzantin consiste à verser un peu d'eau chaude dans le calice, après la commixtion, pour signifier la ferveur de la foi et la plénitude de l'Esprit-Saint. Ce sont les paroles que prononce le diacre en accomplissant cette cérémonie, qui ne paraît pas remonter au-delà du sixième siècle et n'a été adoptée par aucune autre liturgie [4].

Les chants qu'on exécute pendant la fraction sont une invitation à la communion qui va suivre, sauf chez les Nestoriens, où les diacres chantent une antienne dont les paroles se rapportent à l'acte qui s'accomplit en ce moment.

CHANT AVANT LA FRACTION A LA MESSE ARMÉNIENNE

(*Version de Tiflis* [5])

Adagio. p.

Mi- a- in sour- p, mi-

a- in De- r, I-

f

sous Chrisdos i pars As- dou- zo- ho- r. A-

p

min.

Traduction : Seul saint, seul Seigneur Jésus-Christ, dans la gloire de Dieu le Père. Amen.

(*A suivre.*)

ABBÉ J. DUPOUX.

1. Bute, *The Coptic morning service*, pp. 84, 102.
2. Brightman, pp. 290-293.
3. *De templo et Missa*.
4. V. Lebrun, *Explication de la Messe*, Dissert. VI, art. IV.
5. Ekmalian, *op. cit.*, p. 77.



Les Chants liturgiques à Jérusalem

DANS LES COMMUNAUTÉS RELIGIEUSES

Les communautés religieuses ont toujours été florissantes à Jérusalem et dans les environs. Les ascètes, les ermites y accouraient de toute part et venaient imiter la vie parfaite du Sauveur sur les lieux mêmes où « il nous a donné l'exemple », à l'ombre du Calvaire et de la montagne des Oliviers. « La ville de Jérusalem exerçait sur eux une sainte attraction [1]. »

On sait que saint Jérôme, secondé par ses filles spirituelles qu'il avait amenées de Rome, avait établi à Bethléem une communauté édifiante, où l'on s'adonnait à la prière, au chant des Psaumes et à l'étude des saintes Écritures. La vie religieuse, fondée en quelque sorte dans la Thébaïde et le désert de Nitrie, s'était rapidement développée et étendue. Comme il était naturel, elle avait très vite gagné la Syrie et la Palestine. « En suivant la route parcourue par les Israélites à travers l'Arabie septentrionale, dit Dom Besse [2], dans la direction de Jéricho, le pèlerin aurait compté, dans le voisinage du mont Nebo, plusieurs solitaires. » Il n'y avait pas que des solitaires ; les cénobites n'étaient pas moins nombreux. Sainte Sylvie, qui visitait alors les Lieux-Saints, en rencontra beaucoup vivant dans des couvents déjà organisés. Vers le milieu du ve siècle, la Palestine comptait quatre laures principales : celles de Faran, de Louka, de Saint-Chariton, de Saint-Euthyme, toutes à peu de distance de la Ville Sainte, et dont on retrouve encore des vestiges, dans des gorges sauvages et peu fréquentées. Les grands monastères étaient ceux de Lyphe, de Métope, de Martyrius, de Saint-Passarion, de Saint-Etienne. A la fin du vi^e siècle, le nombre total des monastères palestiniens était d'une vingtaine. Saint Sabbas (né en 439) n'avait pas peu contribué à cette magnifique floraison. Il avait fondé, pour sa part, treize monastères, parmi lesquels le fameux couvent, qui porte encore son nom, à 12 kilomètres environ à l'est de Bethléem, « sur les bords escarpés du Cédron, parmi les cavernes nombreuses dont les rives du torrent sont parsemées [3] ». C'est là, dans un

1. Dom Besse, *Les Moines d'Orient. — Topographie monastique*, p. 11.
2. Id., ibid.
3. *Huit jours à Jérusalem* (épuisé). Cet ouvrage a été remanié et refondu dans *la Palestine*. Librairie de la Bonne Presse, Paris.

oratoire qui est encore conservé, que saint Jean Damascène écrivit ses traités pour la défense des saintes images et laissa tomber de son cœur et de sa plume ces poésies en l'honneur de la sainte Vierge, que l'Église grecque chante encore à certaines fêtes.

Le moine Jean Mosch, au vi^e siècle, après avoir fait profession de la vie religieuse au couvent de Saint-Théodose, entre Saint-Sabbas et Bethléem, visita les laures et monastères de Palestine et de Syrie, et en trouva un grand nombre sur son passage.

Quoique la *Laus perennis* ne fût pas organisée dans ces monastères, comme elle le fut au couvent acémète de Saint-Alexandre, à Gomon en Bythynie, cependant les moines devaient passer une grande partie de leur temps à psalmodier ou à chanter, en leurs offices, les louanges de Dieu. Pour tous, la prière devait être au premier rang parmi les occupations quotidiennes. Le reste n'était qu'accessoire et comptait pour peu, mis en comparaison avec l'exercice de ces prières communes, qui faisait ressembler la communauté « à une assemblée d'anges ».

Les religieux se réunissaient d'une manière fixe, le soir, pendant la nuit, à la troisième, la sixième et la neuvième heure du jour. Les couvents que visita la pèlerine Sylvie (388), à Jérusalem ou dans les environs, suivaient cet horaire avec beaucoup d'exactitude [1]. Il en était de même chez les moniales de Sainte-Paule, à Bethléem [2]. Saint Ephrem [3] signale également ces exercices réguliers. Dans certains monastères, on se rendait à l'office au chant de l'*Alleluia*, comme à Bethléem, ou même au son de la trompette.

Les moines de Palestine distribuaient leurs veilles en trois nocturnes formant chacun un office distinct. Chacun de ces nocturnes se composait de trois psaumes chantés debout, à deux chœurs ; de trois psaumes chantés par un frère, les autres écoutant en silence, assis ; et de trois leçons empruntées à la Bible. La *Peregrinatio Sylviæ* décrit [4] ces cérémonies à Jérusalem, avec beaucoup de détails. Moines et moniales se réunissaient dans l'église de la Résurrection, vers le milieu de la nuit, pour chanter des hymnes, des psaumes, des antiennes, jusqu'à l'aube. Deux ou trois prêtres et, en leur absence, des diacres, assistaient à l'office et récitaient les oraisons. Les fidèles eux-mêmes pouvaient venir assister à ces prières communes. Ils arrivaient toujours plus nombreux dans la nuit du samedi au dimanche. Ils assistaient à une première partie de l'office, qui se terminait par le chant de l'évangile de la résurrection. C'est, du reste, ce qui a lieu encore aujourd'hui dans l'Église grecque, la nuit qui précède Pâques. Ils se retiraient ensuite avec l'évêque, tandis que les moines continuaient leur psalmodie jusqu'à l'aube [5].

L'*office de l'aurore*, correspondant aux *Laudes* actuelles, existait dans

1. *Peregrinatio Sylviæ*, édit. Gamurrini, p. 76 et suiv.
2. S. Jérôme, ep. 108, *ad Eustochium*.
3. S. Ephrem, *Beatitud.* I, 1, 291.
4. *Peregr. Sylv.*, p. 76 et suiv.
5. *Peregrinatio Sylviæ* ; Dom Cabrol, *Etude sur la « Peregrinatio Sylviæ »*.

les monastères de Palestine et de Syrie. Les moines et les religieuses de Jérusalem, dit encore sainte Sylvie, chantaient toujours, dans la basilique de la Résurrection, les hymnes du matin ou Laudes, au moment où commençait à poindre la lumière, pour les terminer quand il faisait tout à fait jour [1].

D'après Cassien [2], les moines de Palestine célébraient, à la fin de l'office de nuit, la prière canonique du matin. On y chantait un certain nombre de psaumes fixés d'avance pour cet exercice liturgique.

Lorsqu'arrivait la dixième heure, les moines et les moniales se réunissaient de nouveau pour célébrer un office appelé *licinium* et qui correspondait aux vêpres. On y chantait des hymnes et des antiennes [3]. Sainte Sylvie, qui donne ces indications, ne nous dit cependant pas quelles étaient les prières chantées. Il y a lieu de le regretter, car ces détails seraient intéressants pour indiquer la manière dont les chants étaient combinés.

On peut voir, d'après tout ceci, que les moines laissaient leur couvent pour venir célébrer leurs offices en commun au Saint-Sépulcre. Ce devait être sans doute un spectacle profondément touchant que celui de ces hommes et de ces femmes consacrés à Dieu, s'unissant dans la prière et la louange, mêlant leurs voix pour exalter celui qui, en cet endroit même, avait vaincu la mort et le monde.

Le dimanche et les jours de fête, l'évêque lui-même venait présider ces offices. A leur tour, les religieux et les religieuses accompagnaient le clergé dans les divers sanctuaires de la ville, où l'on allait commémorer quelque acte de la vie de Notre-Seigneur. Ils assistaient à la cérémonie et ne manquaient pas de prêter le concours de leurs voix.

En 614, les dévastations de Chosroès causèrent de grands dommages à tous les établissements monastiques de Palestine. De nombreux moines furent massacrés par les soldats du farouche vainqueur, les couvents livrés au pillage et brûlés, puis rasés jusqu'à fleur de terre. Les églises bâties sur l'emplacement des anciens souvenirs subirent le même sort. Celle du Saint-Sépulcre n'y échappa point. Héraclius parvint à battre le conquérant persan, en 627. Un instant, la paix revint. Ce ne fut pas pour longtemps. A peine neuf ans s'étaient-ils écoulés, que le calife Omar s'emparait, à son tour, de Jérusalem (636). Son joug fut moins pesant que celui des Perses, mais les chrétiens eurent forcément à en souffrir.

Mais déjà, même avant l'époque des Croisades, les Latins avaient apporté en Palestine leurs rites religieux, et probablement aussi leurs traditions de chant liturgique. On n'en saurait guère douter si l'on admet, avec Jean Diacre [4], que saint Grégoire le Grand fit la première fondation bénédictine de Terre Sainte. En effet, ce pape envoya l'abbé

1. *Peregrinatio Sylviæ*, p. 77.
2. *Institut. mon.*, I, III, p. 41.
3. *Peregrinatio Sylviæ*, p. 76 et suiv.
4. Jean Diacre, *Biographie de saint Grégoire le Grand.*

Probus à Jérusalem et le chargea d'y bâtir un hospice. Grâce à lui, cet hospice fut doté de subsides et de revenus annuels. A la mort de Probus, le prêtre Philippe fut chargé de continuer l'œuvre.

Que les moines bénédictins, venant à Jérusalem, n'y aient pas apporté leur chant liturgique, il serait plus que téméraire de l'affirmer, surtout quand on sait que celui qui les envoyait était le restaurateur par excellence de ces mélodies en usage dans l'Église latine et que les Bénédictins étaient ses auxiliaires immédiats. Il est donc permis de croire, — et par inductions on pourrait le démontrer, — que le chant grégorien fut introduit à Jérusalem avec la communauté bénédictine.

Au IXe siècle, Charlemagne fonda trois monastères à Jérusalem : celui de Sainte-Marie-Latine, l'abbaye du mont des Oliviers et une communauté de femmes au Saint-Sépulcre. Dès cette époque, il y avait dans la Ville Sainte quarante-deux moines, dont un nombre respectable de fils de saint Benoît. Le monastère du mont des Oliviers était probablement peuplé de Bénédictins. D'après le *Commemoratorium*, ces moines desservaient la deuxième des églises du mont des Oliviers. Lorsque s'éleva la controverse du « Filioque », ils y prirent une part importante et furent même accusés à Rome par leurs ennemis... Quant aux moniales du Saint-Sépulcre, c'étaient également des Bénédictines. En 1035, il y avait aussi un monastère bénédictin à Bethléem.

Vers le milieu du XIe siècle eut lieu la restauration de Sainte-Marie-Latine, entreprise par des Amalfitains, qui y placèrent des moines bénédictins du couvent de la Cava, près de Salerne.

Enfin au XIIIe siècle arrivèrent les fils de saint François, qui sont toujours restés en Terre Sainte depuis lors, et n'ont pas peu contribué, par leur présence et leurs efforts, à conserver là-bas les traditions de l'Église romaine. Pendant longtemps ils résistèrent seuls aux vexations des musulmans et aux tracasseries de leurs voisins les Grecs. Ce n'est qu'au XIXe siècle que de nombreuses communautés catholiques sont venues s'ajouter à celle des Franciscains, apportant leurs règles et leurs traditions religieuses, célébrant leurs offices et formant autour du saint tombeau comme une riche et précieuse couronne. Les Russes, eux aussi, ont pris pied en Terre Sainte, et peu à peu leur influence est devenue considérable. Les bons et rudes *moujiks* qui, par milliers, arrivent chaque année à Jérusalem pour y vénérer les souvenirs de leur foi, ont même pris l'habitude de dire *notre Palestine* et se considèrent déjà comme à peu près chez eux.

Il sera intéressant, dès à présent, de ramener nos considérations de ce qui fut à ce qui est et d'examiner, comme nous l'avons fait pour le Saint-Sépulcre, l'état où se trouve le chant liturgique dans chacune de ces communautés, catholiques ou orthodoxes.

(*A suivre.*) R. P. Peïtavi.





L'Accompagnement du Chant grégorien

ET LE CARACTÈRE DE SES MÉLODIES

Le chant grégorien a-t-il besoin d'être accompagné ?

A cette question tout le monde répond : non. Mais alors, pourquoi accompagne-t-on le chant grégorien ? Pour soutenir les voix, pour faciliter la pratique, me dira-t-on. — Cette réponse, que l'on considère généralement comme suffisante, n'arrive pas cependant à expliquer la raison d'être des accompagnements, écrits et non écrits, dont on fait un usage quotidien et général.

L'exécution d'un chant monodique, tel qu'est strictement le plain-chant, peut recevoir une aide véritable d'un jeu instrumental associé à la masse des voix des chantres. C'est là une forme réellement très primitive d'accompagnement, mais quelle autre employer sans altérer l'essence monodique de la mélodie ? Il faut cependant reconnaître que cette forme d'accompagnement n'est (au moins à ma connaissance) pratiquée nulle part, et je suis bien convaincu qu'on préférerait laisser entendre une exécution purement vocale d'intonation discutable, plutôt que d'adopter un moyen aussi austère.

On en vient donc partout à l'harmonisation des mélodies liturgiques. Mais que vient faire l'harmonie avec la mélodie pure, n'est-ce pas atteindre la substance même de cette forme d'art ? Il me semble que c'est aussi dangereux pour l'esthétique du chant liturgique, que le serait pour celle de la peinture l'adjonction des couleurs aux clairs-obscurs que l'art ancien nous a laissés. Pourquoi choisir ce procédé si résigné, au lieu de soutenir la mélodie grégorienne par la simple reproduction du chant même ? Il ne faut pas se le dissimuler, c'est uniquement pour satisfaire l'habitude musicale de l'harmonie, à laquelle le sentiment moderne ne peut renoncer qu'à la suite d'une éducation tout à fait spéciale et, avouons-le, recherchée, voulue.

Il ne faudrait pas en conclure que le chant grégorien pur est insuffisant à la mission spirituelle et artistique du chant dans la liturgie. C'est le mélange qu'on en fait avec les compositions d'époques postérieures, ou

même tout à fait modernes, qui produit dans l'ensemble d'une même fonction des contrastes souvent peu esthétiques. Précédée et suivie par des pièces modernes, la mélodie grégorienne ne produit pas meilleur effet qu'une mosaïque des premiers siècles entourée, comme il arrive malheureusement trop souvent, par des peintures voyantes des siècles de la renaissance ou de notre époque. Seuls, les artistes comprennent la beauté de l'antique et la disparate de tout ce qui l'entoure ; pour le reste du vulgaire, au contraire, la comparaison se fait aux dépens de l'œuvre ancienne. — Au fond, c'est identiquement ce qui se passe pour la question qui nous occupe. La seule raison qui fasse préférer un accompagnement harmonisé pour le chant grégorien, c'est le besoin de le rendre plus accessible à notre oreille, à notre goût moderne, pour diminuer, en quelque façon, la prétendue sécheresse, que la comparaison avec l'art harmonique souligne dans les exécutions grégoriennes.

Et alors, que doit-on faire ? Question embarrassante. Avant d'y répondre, il est tout d'abord nécessaire de marquer une distinction. — Il y a des églises, des communautés où l'on ne fait que du chant grégorien, c'est l'idéal ; pourquoi accompagner, en pareil cas ! Pour soutenir les voix et les empêcher de baisser? Alors, quelque violoncelle, s'il s'agit de chœur d'hommes, quelque violon, si les voix sont féminines, soutiendra le chant sans déranger la monodie, si parfaite dans l'art grégorien, et pourra suivre le chœur dans les moindres nuances d'exécution.

Si au contraire, et c'est le cas le plus fréquent, la musique figurée alterne avec le plain-chant, le problème est certainement moins facile à résoudre. L'harmonisation des mélodies liturgiques finit par s'imposer, soit à cause du contraste réel provenant de l'enchaînement des différentes parties des fonctions, soit de l'habitude d'harmoniser et d'accompagner tout. Voilà bien le cas qui se présente le plus souvent, et la raison de l'importance donnée à l'accompagnement.

N'est-ce pas une contradiction flagrante que de se dire convaincu de l'inutilité, de l'inopportunité d'une chose, et de l'employer cependant constamment ? Peut-être, mais cela n'ôte rien à la réalité du problème posé, ni à la nécessité pratique de le résoudre.

Etant donné qu'on accompagne le chant grégorien, il faut s'efforcer de le faire le moins mal possible, de telle façon que le pauvre chant qui n'a besoin de rien, sinon de sa liberté simple et naïve, souffre aussi peu qu'il se pourra de la nouvelle compagnie qu'on lui donnera. Voilà la difficulté, et souvent la quasi-impossibilité à vaincre pour arriver à la solution demandée. Les musiciens qui ont traité de l'harmonie jusqu'à nos jours n'ont jamais connu ce problème. Les mélodies grégoriennes, telles qu'on les avait avant leur ancienne restitution, étaient un élément très facile à manier ; le rythme n'en existait pas. Toute la difficulté de l'accompagnement résultait de la modalité, qui souvent n'était pas moins élastique que le rythme. Maintenant, au contraire, nous avons des chants bien rythmés, des phrases équilibrées qui s'appellent, se répondent comme les propositions d'une période, les différentes idées d'une même pensée ; la tonalité a des tendances

bien reconnaissables, qui prétendent être satisfaites ; enfin le chant grégorien ressuscité nous fait connaître sa vie puissante, calme et spirituelle — qui osera y atteindre ? L'harmonie, devenue la maîtresse de la musique depuis des siècles, doit céder le pas à sa vénérable sœur, la mélodie, jaillie de la prière des anciens maîtres, et ne se peut proposer rien de plus que d'en suivre le chemin avec la plus grande discrétion, le plus profond respect.

Nous allons donc examiner si et comment il peut être possible à l'harmonie, sans manquer à tous les égards qui lui sont dus, de suivre la mélodie, de seconder ses tendances, de souligner ses mouvements, ses repos, sans lui nuire cependant, alors qu'il est si facile de gêner en voulant aider quelqu'un qui n'en a pas besoin.

Quelle différence entre le problème de l'accompagnement d'une mélodie vive, souple, constante, complète dans sa simplicité, et celui de l'accompagnement de notes détachées et mortes, telles qu'on les avait jusqu'à présent, et qu'il fallait relier et s'efforcer de faire vivre par des accords !

L'HARMONIE

Le choix des matériaux harmoniques à employer pour l'accompagnement des mélodies grégoriennes est le premier problème qui se présente. Comment arriver à faire ce choix, car nous avons dit qu'en principe aucun accompagnement ne convient à ces mélodies ?

La pratique de l'harmonie n'existait pas au moment où ces chants ont été conçus ; même dans les dernières époques de l'art grégorien, à la naissance de l'harmonie, on était bien loin d'imaginer ce que nous entendons maintenant par là, c'est-à-dire une espèce de fond sur lequel s'appuie, et d'où souvent même jaillit la mélodie. Mais l'homme, le jour même où il a pu chanter la plus simple des mélodies, possédait la faculté et la possibilité de concevoir l'harmonie. Développée ou non, cette faculté devait être nécessairement parallèle à celle qui réglait la mélodie. Les deux grands éléments, dont nous nous entretenons, ne sont donc que des manifestations différentes d'un même fait, c'est-à-dire deux applications du principe de parenté existant entre les différentes hauteurs acoustiques déterminées. Qu'il s'agisse de rapports de succession ou de simultanéité, c'est toujours le même principe qui régit leurs relations. — Cette communauté d'origine explique la possibilité d'union qui existe entre ces deux éléments fondamentaux, qui constituent pour ainsi dire la matière informée par le rythme pour constituer la musique.

Tout passage mélodique, qui n'est pas justifiable devant les rapports tonaux, répugne, puisque le sens musical, au moment même de la perception des sons, les enveloppe d'un fantôme harmonique qui, même inconscient, est incontestable. Ce fantôme harmonique représente pour ainsi dire le résumé, le diagramme des relations réciproques des sons perçus, et détermine par sa constitution même l'acceptabilité plus ou

moins grande ou la répugnance de la mélodie. Voilà pourquoi le problème de l'harmonisation du plain-chant, en apparence paradoxale, a quelque chance de trouver une solution tolérable, sinon satisfaisante.

Le système tonal des anciens est connu en ce qu'il a de substantiel, et je crois inutile d'insister sur le principe par lequel l'harmonie ne peut employer aucune note étrangère à la gamme de chaque mode.

L'altération des sensibles de l'époque palestrinienne n'est qu'un expédient dont on s'est servi à une époque de transition. Lorsque le développement du contrepoint et des combinaisons harmoniques eut fait entendre un besoin plus fort de décision, de tendances vers les notes fondamentales des modes, pour satisfaire à cette nécessité nouvelle qui devait conduire lentement à l'abandon du plus grand nombre des modalités anciennes, on trouva ce compromis entre les lois tonales courantes et les tendances auxquelles il était désormais impossible de renoncer. On mit donc la sensible, cette note si chère à la tonalité moderne, aux endroits seulement où elle semblait indispensable vis-à-vis des mélodies grégoriennes ; rien de plus étrange que ce sentiment né de leur mort ; pour les chants de la décadence, il faudrait prouver d'avance que ces altérations sont légitimes pour les notes mélodiques elles-mêmes, alors seulement l'accompagnement pourrait s'en servir.

D'autre part, l'harmonie ne doit pas pousser les tendances tonales au delà de ce que demande le sentiment du chant lui-même. Il ne faut pas oublier que ce sentiment tonal est généralement très atténué, très délicat, assez rarement déclaré, et jamais aussi déclaré que dans la musique moderne. La mission de l'accompagnement à ce sujet doit donc être des plus discrètes et des plus humbles.

Admise la diatonicité absolue de l'harmonie, on se trouve en face d'une des plus grandes difficultés : Quels seront les accords à employer ?

Je crois que toute démonstration tendant à démontrer l'opportunité ou l'impossibilité de l'emploi de tel ou tel accord serait complètement inutile. Tout ce qu'on pourrait faire serait d'invoquer l'autorité des polyphonistes ; leur autorité est nulle ou tout au moins très mince pour notre sujet. Ce qu'on peut retenir de l'étude de ces anciens compositeurs, c'est l'emploi merveilleux, savant et délicat, d'une harmonie basée sur les moyens les plus élémentaires. On peut donc conclure à l'opportunité d'un emploi presque exclusif des accords les plus simples et les plus naturels, étant donné que leur force d'attraction tonale est beaucoup moins déclarée que celle des harmonies dissonantes. Or, c'est bien ce que nous avons constaté dans la mélodie elle-même qu'il s'agit d'accompagner ; cette condition fondamentale est donc d'une importance capitale.

Quelles sont les bornes à mettre à cette simplicité ? Je crois qu'en conscience personne ne le pourrait dire. Tout est relatif dans les procédés de l'art comme en toute chose humaine. Une même harmonie peut être très vigoureuse, trop énergique dans un milieu de tranquillité relative, et perdre ce caractère, si elle est englobée dans une

suite d'accords un peu mouvementés, un peu vifs. Après une harmonie longtemps soutenue, par exemple dans une récitation, soit pure, soit ornée, le premier changement, si léger soit-il, ne pourra éviter de produire une secousse qui est un des plus grands ennemis du chant grégorien où tout commence, coule et disparaît avec la plus grande douceur. Et pourtant la présence réelle de l'harmonie détermine un véritable contraste de l'interprétation que l'on donne aux passages mélodiques ; c'est une vraie déclaration de ce que l'on croit être le sens musical du chant. Mais quelle différence, avant tout, entre la pure intuition d'un accord, et sa présence effective. L'une nous semble disparaître en se modifiant, en s'évanouissant parfois, au fur et à mesure qu'une nouvelle tendance se produit ; tandis que l'autre, beaucoup plus matérielle et complètement saisissable, a besoin de déterminer sa présence par un point de départ et un point d'arrivée. Il n'arrive qu'assez rarement de pouvoir transformer un accord dans un autre par voie de petits changements successifs, et, même en pareil cas, chaque modification apporte sa secousse tant soit petite et tant soit faible.

On remarque surtout cette énorme différence, entre l'intuition, le sentiment pur et la réalité de perception d'une même harmonie, dans les accompagnements des passages mélodiques de la région inférieure de certaines modalités, ou parfois même, de certains chants entiers.

Le *si*, la note mobile, ne s'y trouve point, ou à cause de l'ambitus très limité des cantilènes, ou parce que la mélodie, tout en parcourant l'octave du mode, ne le touche jamais. En pareil cas, selon les modes, et même selon les relations des phrases et leur caractère particulier, car tantôt le *si bémol,* tantôt le *si naturel*, qui est sous-entendu dans les rapports harmoniques des relations modales ; mais quelle secousse, quel coup reçoit la mélodie de la présence réelle tant de l'un que de l'autre de ces deux sons ! On a beau tenter de substituer une combinaison à l'autre, c'est inutile, le chant n'en veut aucune. Cependant l'une des deux est nécessaire ; il est bien rare de pouvoir échapper au moyen d'un artifice quelconque laissant la question irrésolue. Je pense que pour l'usage du *si bémol* comme base fondamentale d'un accord, il faut s'en tenir à la même prudence que pour tout autre procédé harmonique, c'est-à-dire éviter toute exclusion préconçue, laissant aux différents cas qui se présentent, la décision de l'opportunité.

(*A suivre.*) Giulio Bas.





HENRY DU MONT

(*Suite*)

Ceux qui assumèrent la tâche de fournir au musicien les textes latins de ses pièces servirent admirablement ces tendances, s'ils ne les déterminèrent pas. Il se pourrait fort bien que Bouzignac fut demeuré quelque temps au service des Jésuites, en quelqu'un de leurs collèges sans doute. Pourquoi ne point admettre qu'il ait subi leur influence? En fait, l'esprit de ces œuvres s'accorderait à merveille avec celui de la célèbre Compagnie. Ces motets dramatisés sont bien du même goût que les tragédies latines ou les ballets allégoriques qui attirent la société du temps dans les maisons d'éducation des religieux. En l'un et l'autre cas, c'est l'application à un but d'édification immédiate, sans crainte de scandale, des recherches les plus séduisantes et les plus raffinées de l'art profane et mondain. C'est le souci de parler directement à l'imagination et aux sens, de lutter contre les dangereuses séductions du siècle avec ses propres armes. Ce seront les Jésuites qui plus tard, ne l'oublions pas, ouvriront les premiers leurs églises aux chanteurs de l'Opéra, sans souci d'émouvoir l'ombrageuse intolérance de nombreux fidèles [1].

Il n'est pas jusqu'à la langue de ces élucubrations qui ne se ressente des habitudes d'une rhétorique familière à cette congrégation. Il y a du goût de régent de collège en ces amplifications où la même idée se répète trop longtemps, à peine variée dans les termes, en cet amour des pires lieux communs, des froides élégances de convention. Mais au travers des puérilités d'une scolastique artificielle apparaît un curieux souci de tout dramatiser. Presque jamais, l'auteur n'écrit un commen-

1. Dès les premières années de la fondation de l'Opéra français, les Jésuites s'adressent à lui. Le fait est attesté par un factum de Cambert plaidant contre ses directeurs. (Archives de la Comédie Française) : «... Quant à ce que Messieurs Sourdéac et Champeron disent que le Sr Cambert a négligé le service de l'Opéra pour faire une musique aux Jésuites de la rue Sainct-Antoine au mois de janvier soixante et douze : — Premièrement il est constant qu'il n'a entrepris cette musique que par l'ordre dudict Sieur Marquis, les Révérends Pères lui en estant venus prier jusques dans l'Opéra mesme et luy-mesme en ayant donné l'ordre tant aux voix qu'aux instrumens... »

Ce ne fut pas un fait isolé, mais une habitude régulière pendant un certain temps, puisqu'il fut stipulé «... que ny le Sr Cambert ny pas un autre n'y seroit les jours de représentations, ce qui s'observa de poinct en poinct... »

taire impersonnel : réflexions et moralités résultant du texte paraphrasé prennent toujours la forme du dialogue.

Dialogues très peu variés, à vrai dire, et dont la progression, trop souvent par simples demandes et réponses, ne témoigne pas d'une grande imagination. Leur nouveauté n'a pas moins permis au musicien qui donna la vie à ces propos incolores de créer mille combinaisons inédites. Voici, par exemple, un Motet à la Vierge, à cinq voix. Tout le chœur faisant l'office de l'*historicus* des *Histoires* carissimiennes, entonnera le début : « Ecce Aurora. Surgite filii, sol citò veniet. » Puis aussitôt le dialogue s'établit : le *Cantus*, l'*Altus*, le *Bassus* questionnent ; le *Superius* et le *Tenor* répondent : « Quæ est ista ? — Est Virgo Maria. — Quomodo progreditur ? — Velut Aurora. — Quomodo est pulchra ? — Est pulchra ut Luna. — Quomodo est electa ? — Est electa ut Sol. »

Après une reprise du chœur initial et un second développement parallèle à celui-ci, apparaît un personnage nouveau. La Vierge elle-même prend la parole : la scène va se poursuivre entre elle et le chœur. « O facies plena gratiarum, disent toutes les voix, quo vadis ? » Un *Superius* seul, sans accompagnement d'aucune sorte, figurant monodiquement la voix de la Vierge : « In cœlum. — Filia Sion tota formosa, quo vadis ? — Vado ad filium. — Ha, miseri, miseri ! — Quid plangis, o fili ? — Amisimus solatium. — Non, ero mente vobiscum... »

Il arrive fort souvent qu'un seul chanteur s'oppose ainsi à l'ensemble de tous les autres. La plupart des motets de ce genre étant à cinq voix, quelquefois à six, le chœur ne comptera pas moins facilement les parties nécessaires. L'emploi de ce procédé est donc fréquent : surtout lorsque le dialogue s'établit entre un personnage déterminé et un groupe collectif animé d'un sentiment unique. Ainsi dans un motet pour la fête de Noël, pièce d'un sentiment populaire délicieux, l'Ange Gabriel s'en vient annoncer aux bergers la venue du Sauveur, en une suite mélodique assez longue qu'interrompent seulement les brèves exclamations du chœur. « Gloria ! Gloria ! Gabriel ego sum ! — Quis est, quis est ? — Annuncio vobis... — Quid est hoc ? — ... Gaudium magnum. — Quale ? — Natus est vobis... — Quis ? — ... Salvator... — Ubi ? — ... Bethleem Judææ. — Noe, Noe Noe, cantate Domino canticum novum... [1] »

1. Dans la seconde partie de ce motet, les bergers interrogent l'Ange : « Gabriel ? — Pastores, ecce ego ! — Ubi est Pan noster ? — Dixi : in Bethleem. — Ubi reclinat caput ? — Sub fano. — In palatio ? — Non, in stabulo. — O bonitas, o pietas... etc. »

Il va sans dire que lorsque le dialogue cesse, toutes les voix indistinctement sont employées pour les parties qui traduisent en quelque sorte la pensée du poète tirant la moralité de l'œuvre.

Ce motet dut être composé en vue d'une cérémonie en présence de Louis XIII, car sa conclusion renferme des acclamations en l'honneur du roi ! «... Noe, Noe, triumphe pro aurora ejus et pro Ludovico nostro, Noe, Noe ! »

Le recueil en contient un autre, à six voix, sur le même sujet, presque sur les mêmes paroles. Il est construit de même, précédé seulement d'un long passage d'exposition dit par tout le chœur, dans un style passablement figuré et tout différent du reste.

Ailleurs, ce sera Pilate, représenté par une basse-taille qui proférera les interrogations du récit des Evangiles : « Ecce homo !... Regem vestrum crucifigam ?... Quid enim mali fecit ?... Ecce Rex vester !... » Tandis que les clameurs furieuses de la populace éclatent dans les imprécations syllabiques du chœur tout entier : « ... Tolle, Tolle, crucifige eum !... Non habemus regem nisi Cæsarem !... Tolle, Tolle !... » C'est une scène puissante, trop courte peut-être, mais d'une vérité saisissante.

En beaucoup d'autres endroits encore, une voix seule alterne avec le chœur ou, en se mêlant à ses accents, trahit le souci constant de garder dans la trame harmonique sa personnalité récitante. Nulle part cette préoccupation ne s'affirme mieux qu'en une autre scène de la Passion, peut-être un fragment d'un ensemble plus considérable. Le récitatif du Christ, — comment appeler autrement cette noble et pathétique déclamation d'une si touchante vérité d'accent ? — ce récitatif admirable s'y fait entendre au milieu de l'accompagnement des autres voix, écrites sans paroles, en larges tenues de forme purement instrumentale ; sauf, bien entendu, lorsqu'elles deviennent la figuration du chœur des disciples ou des Juifs. C'est un procédé extrêmement curieux, dont il n'y a point d'autre exemple.

Cantus
Altus
Heu !
Tenor 1us
(*Jesus*)
U- nus ex vo- bis me tradet ho-di- e, ho-
Tenor 2us
Bassus
Heu ! Numquid e-
Numquid e-

Numquid e- go, Num- quid e- go sum Rab- bi ? Heu !
Numquid e-go sum, Rab- bi ? Heu !
di- e, Tu di-xi- sti. Pa- ter mi, Pa-
go ? Numquid e- go ? Heu !
go ?

Heu ! Heu !
ter mi, si fi- e- ri potest, Tran-se- at a me ca- lix is-te. Ta-
Heu ! Heu !

Heu ! Heu ! etc.

men non me-a vo- luntas, sed tu-a fi- at, etc.

Heu ! Heu ! etc.

Ce motet reste unique, tant pour la noblesse et la vigueur réaliste de la déclamation que pour le procédé d'accompagnement. Habituellement, lorsque Bouzignac confie un passage saillant à un soliste, celui-ci se fait entendre en monodie. Cette forme lui est chère : il l'emploie même incidemment en des œuvres non dialoguées, de style purement figuré. Dans les dialogues, il lui arrive d'écrire monodiquement des phrases d'une certaine étendue. Voici le début d'une scène de l'Annonciation, à cinq voix. L'Ange y est représenté par un seul dessus chantant assez longuement. Le chœur à quatre parties lui répond, faisant d'abord l'office de récitant.

Superius

A- ve Ma- ri- a gra- ti- a ple- na, Do-mi- nus

Superius

tecum !

Cantus
Altus

Tenor
Bassus

Quæ cum au-disset tur- bata est, tur- ba-ta est in ser- mone

etc.

etc.

su- o, etc.

Ensuite, après une réplique de l'Ange : « Ne timeas, Maria ! Ecce concipies in utero et paries filium, et vocabis nomen ejus Jesum », le même ensemble à quatre se charge du personnage de la Vierge : « Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco ? »

Ici nous sortons tout à fait des procédés ordinaires de la musique

représentative. Quelque singulière que puisse paraître l'idée de confier à un groupe de voix l'expression d'un unique personnage, le compositeur a ordinairement procédé de la sorte : qu'il fasse dialoguer une voix seule avec un chœur, comme ici, ou qu'il établisse l'alternance entre deux ensembles diversement composés. Orazio Vecchi, le créateur de la comédie madrigalesque, avec ceux qui en Italie l'ont imité, n'avait pas, quarante ans auparavant, usé d'autres ressources. Il paraît fort peu probable cependant qu'il y ait eu imitation directe, car le style de Vecchi est bien différent de celui-là. Mais, dans l'un et l'autre cas, c'est le même effort pour plier l'ensemble vocal aux nécessités de la convention dramatique. Remarquons d'ailleurs que les comédies de Vecchi ne sont point destinées à la représentation proprement dite. Symphonies dramatiques comme ces motets, c'est à l'imagination de l'auditeur guidée par la seule musique qu'elles s'adressent pour qu'il reconstitue intérieurement le spectacle tout entier [1].

Le manuscrit de Tours contient un assez grand nombre de motets dramatisés de cette espèce, dont plusieurs se trouvent aussi dans le manuscrit de Paris (Vm[1] 1171). On peut y voir le compositeur user indifféremment de plusieurs dispositions analogues. Quelquefois, il semble peu soucieux de conserver à chaque personnage l'intégrité de la combinaison à lui d'abord attribuée. Ainsi, dans un motet sur un texte du *Cantique des cantiques*, la voix de la Sulamite parle d'abord par tout le chœur à cinq voix, puis avec deux parties seulement, *Superius* et *Cantus* : les filles de Jérusalem, à grand chœur aussi bien qu'à deux voix (*Altus* et *Tenor*, *Superius* et *Cantus*), alternativement. Plus souvent cependant, chaque groupe une fois constitué reste affecté au même rôle, sans qu'il apparaisse que le musicien ait pensé qu'il fût bien utile de lui assigner telles voix plutôt que telles autres. En une pièce pour l'Epiphanie, par exemple, les trois Rois Mages s'expriment à quatre parties (*Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*). La basse est supprimée lorsque le texte devient de pure exposition. En outre, un *Superius* seul redira ces simples paroles : « Stella refulget », d'abord en solo au début, planant ensuite au-dessus de l'ensemble : comme si par la persistance de ces quelques notes le musicien eût pensé rendre sensible la clarté mystique de l'étoile annonciatrice.

Ailleurs (*Quæram quem diligit*), après une introduction à diverses voix, Jésus représenté par le *Superius* et le *Tenor* converse avec les fidèles figurés, soit par un *Tenor* seul, soit par un trio (*Cantus*, *Altus*, *Bassus*). Dans un autre motet (*En flamma divini amoris*) à six voix, après un ensemble choral, fort curieux par ses courtes vocalises imitatives et les interrogations diversement combinées de toutes les voix : « Quis te vulneravit ?... Quis te crudeliter cædit ?... Moreris,

1. Le caractère de l'œuvre de Vecchi et de ses imitateurs, ainsi que les conditions d'exécution de ces comédies madrigalesques, ont été très clairement exposés et fort judicieusement appréciés par M. R. Rolland dans son *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti*.

Jesu, propter iniquos !...», un dialogue touchant s'établit à deux reprises entre le Christ et sa mère, séparé chaque fois par une phrase du chœur tout entier : « Ha, moreris, fili ! — Mater, morior pro filiis!... Quid plangis, mater ?... Mater, cessa lachrymari ! etc... »

Superius Cantus
Ma- ter, mo- ri-

Altus Tenor 1us
Ha, mo- re-ris, mo-re- ris, fi- li ! Ma- ter, mo-ri-

Tenor 2us Bassus
Ha, mo-re- ris, mo- re- ris, fi- li ! — Ma- ter,

or, mo-ri- or, mo-ri- or pro fi- li- s.

or pro fi- li- is. Quomo-do vul-ne- ra-tus ! —

mo-ri-or pro fi- li- is. — Quomodo vulne- ra- tus ! —

Amor est me-di-ci- na do- lo- ris ! etc.

Amor est me-di-ci- na do- lo- ris ! etc.

Amor est me-di-ci- na do- lo- ris ! etc.

(A suivre.)

H. Quittard.



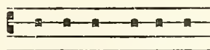


Réflexions à faire tout haut

Le *Motu proprio* du 22 novembre 1903 n'a pas ému outre mesure notre excellent clergé français, actuellement pris par les affaires autrement graves de Laval et du Budget des cultes. *Primum vivere!* Peu de *Semaines religieuses* ont publié ce document. C'est par la voie ordinaire des quotidiens qu'il est entré, simple nouvelle du jour, dans les presbytères et les sacristies. Les quelques vicaires et curés qui en parlent, trois ou quatre pour cent, ou bien ne l'ont pas lu en entier, ou bien n'en ont voulu rien savoir. L'opinion la plus commune est que les instructions pontificales relatives à la musique sacrée ne s'adressent qu'à l'Eglise de Rome, de Rome où le plain-chant aura, paraît-il, tout l'attrait de la nouveauté. Et nous continuons à vivre de l'ancien régime. Rien n'a changé dans nos chœurs.

Comment s'expliquer la chose ?

Il y a d'abord l'*ensorcellement des mots*. Quoi qu'il ait été dit et écrit sur la question depuis 25 ans, dom Pothier passe toujours pour avoir, avec son *Liber gradualis*, importé chez nous un chant extraordinaire, un chant particulier, un chant nouveau : *le chant grégorien*, que béatement l'on persiste à opposer au *chant du diocèse :* idée fausse et pour cela, très tenace. La partie ne sera donc gagnée que par celui qui aura fait entrer dans les cervelles que :



c'est du chant grégorien. Mais d'ici là, mes frères, que d'eau coulera sous le Pont-Neuf !

Et puis *nos grands musiciens*, les Saint-Saëns, les Widor, les Dubois, ayant cru devoir intervenir, c'est à ces messieurs que sont allés de préférence ceux-là d'entre nous, très rares, qu'intéresse la cause de la restauration. Il suffirait pourtant d'étudier de près la lettre pastorale du cardinal Sarto pour se convaincre que son auteur, aujourd'hui Pie X, est non moins qualifié, techniquement parlant, pour discourir des choses

musicales que nos plus habiles artistes et savants des concerts parisiens. Mais quelle bonne fortune d'avoir à se couvrir de l'autorité de pareils contradicteurs pour soi-même ne rien faire !

Enfin le *scrupule gallican* nous asservit à l'édition *officielle* et neutralise les meilleurs vouloirs. Dire que le texte des livres de Dijon, de Rennes, de Valfray, etc., n'est qu'un texte altéré, tronqué, châtré, c'est montrer du mauvais esprit, c'est s'insurger contre l'approbation épiscopale, c'est manquer de respect aux choses saintes. Le monopole, voilà l'ennemi. Aussi quel sort sera fait aux livres de la Commission vaticane ? Ni notre éducation littéraire, ni notre éducation musicale ne nous préparent à les comprendre. Faute de direction et parce qu'on n'a pas vulgarisé l'enseignement bénédictin, ils seront mal accueillis parce qu'ils auront été mal annoncés.

Ces réflexions me venaient à l'esprit, au sortir de ma dernière retraite ecclésiastique. Puissent-elles n'être qu'à moitié justes !

Sidoine.



QUESTIONS PRATIQUES

CHANTS POUR LES SALUTS

En traitant une première fois des saluts du Très Saint-Sacrement, nous avons dit que nous examinerions succinctement quels étaient les chants dont le genre rentre le mieux dans la tradition.

I. — Le premier chant est généralement en l'honneur du Saint-Sacrement. Traditionnellement, c'est une des grandes antiennes, *O quam suavis est*, *O sacrum convivium*, *Ego sum panis vivus*, de l'office de la Fête-Dieu, ou l'un des répons de cet office, ou encore la prosule *Ave verum corpus,* qui en faisait autrefois partie en diverses églises. Il y a eu, au moyen âge, deux ou trois offices particuliers pour cette fête, avant l'office romain qui s'est établi partout. On trouve encore des chants de ces offices dans les livres à l'usage de l'ordre bénédictin et des dominicains, tels que les répons *Unus panis*, *Transiturus de mundo*, l'antienne *Caro mea*. Le *Cantional* publié par M. l'abbé Flament pour le Grand Séminaire de Montpellier en contient également.

Quant à l'usage de commencer le salut par des strophes de la fin d'une

hymne, comme *O salutaris* et *Uni trinoque*, *Panis angelicus* et *Te trina Deitas*, il est très moderne, et on ne le rencontre pas dans les livres un peu anciens. La raison en est que la place assignée par les usages traditionnels au chant d'une hymne ou d'un fragment d'hymne, est après le premier chant, qui est donc une grande antienne ou un répons orné.

Dans le diocèse d'Amiens, on indique aussi comme premier chant *Panem vivum*, sur la mélodie de l'invitatoire *Christum Regem*, qui peut lui-même être chanté. Dans les églises de Lorraine, il y a une grande antienne ornée, *Dignus est Agnus*, laquelle est d'un bon effet.

Bien entendu, il n'est pas nécessaire de s'en tenir à l'office du Saint-Sacrement ; si l'on célèbre souvent le salut, on sera dans la tradition en chantant un autre répons ou une grande antienne qui se rapporte à l'adoration, ou aux autres mystères de la personne du Christ. On trouvera ainsi dans le graduel des chants qui conviennent admirablement à cette cérémonie ; citons au hasard les introïts *In excelso throno*, *Adorate Deum*, *Dum medium silentium*, au temps de Noël et de l'Epiphanie, les communions de certains dimanches du Carême et après la Pentecôte, comme *Passer invenit*, *Hoc corpus*, *Panem de cælo*, *Gustate et videte*, etc. Dans ce cas, on pourra, si l'on trouve l'introït entier trop long, n'en point chanter les versets ; et, par contre, si les antiennes de communion paraissent courtes, y ajouter un ou plusieurs versets ou au moins le *Gloria Patri*, sur le ton marqué, avec la répétition de l'antienne. Il y a de même des répons-graduels et des offertoires qui conviennent très bien, tels : *Benedictus qui venit*, *Speciosus forma*, *Christus factus est*, *Sanctificavit Moyses*, et autres.

Nous faisons ces réflexions, pensant qu'elles seront utiles à plusieurs, et elles amènent cette autre pensée : le salut, par ses origines, admet que le chant d'une mélodie liturgique soit remplacé par un motet polyphonique. On choisira donc le motet d'après les règles précédentes, et les compositeurs, parfois bien embarrassés de choisir des paroles nouvelles, n'auront qu'à puiser aux sources indiquées plus haut.

II. — Après le premier chant, on en ajoute souvent un autre, généralement d'allure populaire. Tels sont les hymnes et la prose du Saint-Sacrement, celles du jour de l'Ascension, les hymnes anciennes ou modernes usitées à complies ; on peut les dire toute l'année. Dans le diocèse de Luçon, on prescrit en certains temps les psaumes *Dominus regit me*, *Beati omnes*, *Lauda Jerusalem*, *Credidi ;* à Laval, *Quam dilecta*, *Lætatus sum ;* un peu partout, le *Miserere* aux temps de pénitence. Il y a là un moyen très intéressant de varier le salut.

On doit faire remarquer que la tradition et la règle ancienne engagent à joindre au psaume un refrain d'antienne, il sera facile de choisir dans l'office des textes d'antiennes se rattachant aux psaumes précédents. Ainsi, pour le *Miserere*, l'une des antiennes qui accompagnent ce psaume aux laudes des dimanches de pénitence, ou encore la

vieille antienne gallicane *Miserere*, ou l'expressive antienne grégorienne *Parce, Domine* [1].

Au diocèse de Lyon, on prescrit ainsi l'antienne, également grégorienne, *Clementissime exaudi*, et ailleurs le *Ne reminiscaris*, suivant une tradition déjà ancienne, avec quelque psaume de la pénitence.

Ce deuxième chant du salut solennel est, aux jours de fête, une hymne ou une prose de la fête qu'on célèbre. Aux temps de l'année, comme l'Avent, le Carême, le Temps pascal, l'usage, au moins en France, a introduit des pièces qui n'ont rien de liturgique, ni comme origine, ni comme forme musicale, et généralement composées en chant mesuré, le *Rorate*, l'*Attende*, l'*O Filii*, l'*Adeste*. Ces pièces doivent être envisagées comme des compositions musicales de forme libre, quoique populaire, et n'ayant jamais été usitées dans la liturgie proprement dite. Ce sont, pour ainsi dire, des motets à l'unisson, sur des paroles faites ou choisies spécialement pour cela, et elles rentrent bien dans la tradition de la cérémonie qui nous occupe.

On voit rarement qu'une pièce spécialement réservée aux chantres apparaisse à cet endroit du salut : on rencontre surtout l'indication du trait *Domine non secundum*, aux saluts de pénitence.

Cependant, si le premier chant que l'on a exécuté est de style populaire, comme l'*Ave verum*, l'*O salutaris*, l'*Ecce panis*, sur les mélodies traditionnelles, alors le second pourra être un répons de l'office du jour ou un chant du même genre, de manière à éviter la monotonie que présenterait la succession de deux morceaux de semblable forme.

C'est ici la place toute marquée des litanies dites du Saint Nom de Jésus, et de celles du Sacré-Cœur, pour lesquelles on a publié beaucoup de mélodies en ces derniers temps, ainsi que des litanies et *preces* anciennes insérées en diverses publications.

III. — Enfin, le troisième chant important du salut est celui qu'on exécute en l'honneur de la sainte Vierge. C'est même là, nous l'avons fait remarquer, l'origine des saluts.

Les antiennes les plus usitées sont le *Salve Regina*, l'*Ave Regina cœlorum*, le *Sub tuum præsidium*, que l'on peut dire en tous les temps de l'année, ainsi que la prosule *Inviolata*. Comme répons, ce sont surtout *Beata es, Felix es, Sancta et immaculata ;* comme hymnes, celles de l'office de la Vierge ; comme proses enfin, le choix est innombrable. C'est par centaines que les derniers siècles du moyen âge ont composé des proses *ad devotionem* en l'honneur de Marie, tantôt en chant grégorien, tantôt en rythmes mesurés, tantôt même en polyphonie, comme l'*Ave Maria* de Josquin de Prés. Il en est de fort belles, il en est de moins intéressantes ; on n'a qu'à puiser dans les recueils qui en contiennent, tels que les *Variæ preces* de Solesmes, les Proses d'Adam de Saint Vic-

1. Nous ne connaissons qu'une publication qui donne cette antienne : *les Principaux chants liturgiques d'après les manuscrits*, chez Poussielgue, Paris. Le *Parce* des livres usuels est une sorte de plain-chant musical assez moderne dont les paroles ont été modifiées.

tor, publiées par M. Pierre Aubry, l'autre recueil du même genre, publié par le R. P. H. Prévost, etc.

IV. — Enfin, pour les mémoires du Pape, du chef de l'État, de la paix, le choix est vite fait. La mémoire du Pape ne date guère que de 1870 ; on s'est arrêté dans l'usage à l'antienne *Tu es Petrus ;* cependant on pourrait prendre aussi des textes plus développés de l'office de saint Pierre, tels que l'offertoire et le répons qui commencent par les mêmes mots, le répons *Surge Petre* et d'autres. Les paroles *Oremus pro Pontifice* ont également inspiré les compositeurs, et particulièrement le chant composé à la grégorienne par Dom Pothier est d'un heureux effet.

Pareillement, dans les églises où l'on fait mémoire de la paix, on pourrait remplacer le *Da pacem* par quelque antienne des complies d'autrefois, ainsi que celles qui sont placées dans les *Variæ preces* de Solesmes. On peut prendre aussi l'une des antiennes ou l'un des répons des dimanches d'octobre, tels que *Adaperiat*, *Tua est potentia*.

Notator.

N. B. — Le mois prochain, nous traiterons de la composition des maîtrises.





Nouvelles de la Musique d'Église

PARIS. — Nous rappelons que le jour de la fête de la Toussaint, les *Chanteurs de Saint-Gervais* reprendront leurs offices traditionnels en l'église de la Sorbonne ; la messe solennelle aura lieu à 10 h. 1/2.

On pourra se procurer des places pour chaque office, à partir du 15 octobre, chez MM. DURAND et Fils, 4, place de la Madeleine, à la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques ; et à l'église de la Sorbonne (9 h. à 4 h. 1/2).

Cotisation de Membre Fondateur pour tous les offices solennels de l'année : deux places réservées à chacun des offices, 50 francs ; — Membre Souscripteur : une place réservée à chacun des offices, 30 francs.

— C'est également en novembre que sera inauguré à l'Institut Catholique le *cours pratique de chant grégorien* de M. Am. Gastoué. Le 9 novembre, conférence publique d'ouverture : *D'où vient le chant grégorien*, avec audition de mélodies grecques (accompagnées à la cithare), hébraïques, gnostiques, etc. Les cours hebdomadaires commenceront le mardi 15, avec une conférence mensuelle sur un sujet musicologique par M. P. Aubry. On peut se faire inscrire dès maintenant au secrétariat de l'Institut.

— A l'église Saint-Vincent-de-Paul de Clichy, la fête patronale a été célébrée solennellement. Tout le propre en chant grégorien ; le matin, la messe de Mitterer à quatre voix mixtes ; l'après-midi, les faux-bourdons de l'école palestrinienne, un cantique de Bordes, etc., sous la direction de notre ami M. Drees, le dévoué maître de chapelle.

LANGRES. — Par suite du retrait de la subvention annuelle que la direction des Beaux-Arts faisait depuis vingt ans à la maîtrise de la cathédrale, dirigée avec tant de dévouement par M. l'abbé U. Couturier, nous nous demandions si l'établissement n'allait pas tomber après un demi-siècle d'existence.

Mgr l'Évêque nous a donné l'assurance qu'il soutiendrait de tout son pouvoir cette pauvre maîtrise, réduite quant au nombre des élèves, mais toujours ferme en ses principes de musique religieuse.

De divers côtés, on réclame les pièces musicales qui ont fait le succès de l'œuvre, mais les recueils qu'elles formaient sont aujourd'hui épuisés.

Voici ce que nous écrit M. l'abbé U. Couturier au sujet de quelques-unes de ces pièces :

« J'ai écrit une partie des motets que nous avons l'habitude de chanter aux grandes fêtes. J'ai pris, autant que possible, pour thèmes, des phrases de plain-chant, et j'ai tâché de les développer à la manière des auteurs anciens.

« J'aurais voulu faire participer le peuple à l'exécution de ces motets, c'est dans ce but qu'en 1862 j'ai commencé à intercaler dans ces morceaux, *en guise de réclame*, une phrase de plain-chant qui se répète plusieurs fois dans le courant de la pièce. A défaut du peuple, c'est la masse des élèves du Grand Séminaire qui chante cette phrase. C'est dans le même but que la plupart des *Gloria in excelsis* que nous chan-

tons sont formés de chœurs de musique alternant avec le grand Séminaire qui chante son verset en plain-chant.

« Depuis quelques années nous avons pris l'habitude de terminer les saluts solennels par de petites cantates en guise de sortie. Là encore, j'ai cherché à utiliser la masse du Grand Séminaire par le moyen d'un chœur à l'unisson.

« Il y a longtemps que nous nous rapprochions déjà de la manière actuelle de voir de Pie X au sujet de la musique religieuse. Pie IX nous avait bien encouragés dans cette voie. Pie X, que j'ai vu il y a deux mois, nous a renouvelé ces encouragements plus formellement encore. Il a ajouté de la manière la plus paternelle et la plus bienveillante : « Continuez ce que vous avez fait jusqu'a présent. Prenez vos thèmes dans le plain-chant, et traitez les *alla palestrina*. La musique *alla palestrina* est la vraie musique religieuse. »

Montpellier. — Mgr de Cabrières, en communiquant à son clergé le *Motu proprio* de Sa Sainteté, a envoyé à tous les prêtres du diocèse le commentaire qui a été publié dans la *Tribune de Saint-Gervais* : c'est pour la revue un honneur dont nous sommes fiers. Le Grand Séminaire marche de plus en plus dans la bonne voie, et, grâce à la présence de M. l'abbé Vigourel parmi nous pendant un an, il est comme le centre d'évangélisation du diocèse.

ALSACE

Strasbourg. — Le *Motu proprio* de Pie X a rempli de joie les nombreux amis de la musique sacrée. Mgr l'Évêque l'a fait aussitôt insérer dans le « Bulletin ecclésiastique » et a nommé récemment le Comité de la *Société Alsacienne de Sainte-Cécile* comme Commission liturgique pour le diocèse en exécution dudit *Motu proprio*. Mgr Fritze ne manque du reste aucune occasion, depuis treize ans qu'il occupe le siège de Strasbourg, de promouvoir la cause de la musique sacrée. En 1900, il a même donné un mandement spécial sur ce sujet. Il assiste tous les ans à la réunion générale de la *Société de Sainte-Cécile* et ne manque jamais d'y prononcer une de ces allocutions chaleureuses et paternelles, dont il possède le secret, au sujet de la musique sacrée.

Il a fait rééditer en 1899 le *Graduel* (édition de Lyon), selon les principes des Bénédictins, malgré certains *zelanti* qui poussaient à l'adoption de l'édition de Ratisbonne. Au synode diocésain de 1894, il fit promulguer des prescriptions sur la musique sacrée que le Saint-Père a confirmées depuis par son *Motu proprio*. La susdite *Société de Sainte-Cécile* a été fondée en 1883 par plusieurs amateurs de musique sacrée, ayant à leur tête le distingué compositeur M. l'abbé Hamm. Une revue mensuelle, *Caecilia*, s'efforce depuis lors de propager ses idées et de fournir de bonne musique à nos chœurs de la campagne. Elle a réussi à bannir complètement de la plupart de nos églises une certaine musique légère et triviale, qu'on connaît trop, pour la remplacer par une musique digne de la maison de Dieu.

L'exécution du plain-chant grégorien a été surtout soignée, et il n'existe presque plus d'église où toutes les règles liturgiques ne soient soigneusement observées. Monseigneur est du reste très sévère sur ce point.

Pour relever le niveau de nos instituteurs organistes de la campagne, la société a déjà organisé quatre cours pratiques de plain-chant, auxquels cent à deux cents auditeurs assistent quatre à cinq heures par jour durant une semaine. Le gouvernement a accordé chaque fois un secours de 1500 à 2000 fr. pour dédommager les instituteurs organistes des frais, de même qu'il leur accorde un congé pour ce cours. Le dernier cours a eu lieu à Strasbourg, du 29 août au 3 septembre, et fut présidé par le distingué maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé Victori, un des meilleurs élèves du célèbre professeur Wagner, de Fribourg en Suisse, membre de la Commission pontificale pour la musique sacrée, et son collègue, M. l'abbé Mathias, organiste de la cathédrale, docteur en musique de l'Université de Leipzig, auteur d'un

accompagnement de *l'Ordinarium missæ* et du *Vespéral* rythmés selon les principes de l'école bénédictine. Des connaisseurs n'hésitent pas à déclarer que ces ouvrages dépassent tout ce qui a été publié jusqu'ici en Allemagne. On voit donc que, grâce à ces cours et à différents autres moyens de propagande de la *Société de Sainte-Cécile*, les vrais principes grégoriens se propagent jusque dans les plus modestes églises d'Alsace. Quand donc l'Édition vaticane paraîtra, nous serons mieux prêts pour son introduction que bien d'autres diocèses. Le terrain sera tout préparé. J'ajouterai enfin qu'on soigne aussi la formation de bons organistes. Il a été, en effet, adjoint en 1886 au Conservatoire de Strasbourg une classe d'orgue et de musique sacrée, où des jeunes gens de talent peuvent être formés à fond, et cela d'après des principes sérieux, sans aucun frais pour eux, car le gouvernement y subvient. Déjà un grand nombre d'organistes de nos églises importantes en sortent armés de pied en cap. On voit, par cet exposé succinct, que l'Alsace n'a pas négligé la musique sacrée, et n'a pu que se réjouir d'apprendre que le Saint-Père prescrit pour l'Église universelle ce qu'elle s'efforçait de mettre en pratique depuis longtemps.

J. de Muris.

ANGLETERRE

Je me hâte d'arriver à des nouvelles plus encourageantes. L'archevêque et un certain nombre d'évêques sont fort bien disposés, et ceci fait espérer que l'opposition tombera peu à peu ; lorsque Mgr Bourne veut une chose, il sait l'obtenir en dépit des plus grandes difficultés. Déjà il avait réformé le chant dans son séminaire, lorsqu'il était évêque de Southwark, et un de ses premiers actes en montant sur le trône archiépiscopal a été de rétablir le séminaire du diocèse de Westminster, où je suis déjà allé à plusieurs reprises donner des leçons de chant. L'évêque de Salford, Mgr Casartelli, avait, dès avant le *Motu proprio*, établi dans son diocèse une commission de musique liturgique, et dressé une liste des compositeurs dont on pouvait exécuter les œuvres en sa présence. Notre évêque de Portsmouth vient aussi d'établir une commission diocésaine, dont le Rme Père Abbé de Farnborough fait partie, ainsi que Dom Mocquereau, comme de juste, et votre serviteur. Je sais par ailleurs que l'évêque de Birmingham s'occupe activement de faire exécuter le *Motu proprio*. Déjà dans son séminaire d'Oscott on cultivait avec succès la musique palestrinienne, tout en conservant le chant de Ratisbonne, pour lequel on montrait un grand enthousiasme ; voici que l'enthousiasme vient de se retourner, et s'adresse maintenant au chant de Solesmes ! Puisse-t-il durer ! Les PP. Jésuites sont aussi entrés dans le mouvement ; un bénédictin de Farnborough est allé dernièrement donner les premières leçons de chant à leur noviciat de Rochampton : c'était pénétrer au cœur de la place. J'espère que les effets se feront sentir avant peu ; déjà nous avons eu des lettres et des visites de plusieurs Pères de la Compagnie. L'un d'eux fait merveille dans une paroisse de Londres avec une *schola* de soixante enfants qui chantent à ravir ; un autre travaille avec zèle à implanter le chant dans un important collège. Beaucoup de prêtres commencent sans bruit dans leurs paroisses ; tous les jours j'apprends de nouveaux noms, et les lettres, soit d'ecclésiastiques, soit de maîtres de chapelle, qui demandent à venir passer quelques jours chez nous, ne se comptent plus.

Quant à la cathédrale de Westminster, je ne sais trop qu'en dire. La musique palestrinienne y est exécutée convenablement. Quant au plain-chant, il est très faible. Les enfants, qui ont de très belles voix, ont l'habitude de donner le son *ou* à toutes les voyelles, et de ne point prononcer les consonnes ; de plus, ni eux, ni les hommes n'ont l'air d'avoir idée du phrasé ou du rythme ; ajoutez-y une rapidité vertigineuse, et vous aurez l'impression de gens qui se hâtent d'arriver au bout d'une tâche désagréable. Ceci est fâcheux, car on va tout naturellement à la cathédrale pour savoir ce que c'est que le chant de Solesmes, et ce qu'on y entend en donne une bien piètre idée.

Vous me permettrez de vous dire aussi quelques mots de l'Irlande. L'année dernière, j'allai passer un mois à Dublin pour former le chœur de la cathédrale et donner des leçons au séminaire diocésain. L'archevêque me reçut avec une extrême bienveillance, et je trouvai partout les meilleures dispositions, ce qui rendit ma tâche bien facile. L'enthousiasme n'a pas diminué, et l'archevêque vient de publier un très sage règlement sur la musique d'église ; lui aussi a établi une commission, à qui on doit faire approuver toute la musique que l'on désire chanter. Le séminaire de Maynooth, qui compte plus de six cents élèves, vient d'adopter les livres de Solesmes ; ceci aura un excellent effet sur toute l'Irlande, pourvu que la méthode enseignée soit bonne. Il faut dire la même chose du séminaire de All Hallows, à Dublin, dirigé par les Lazaristes, qui envoie des prêtres dans toutes les colonies anglaises et en Amérique.

Dom Augustin Gatard, O. S. B.



BIBLIOGRAPHIE

R. P. Dom Raphael Molitor, bénédictin de Beuron. — **Deutsche Choral-Wiegendrucke** (Les Incunables allemands de plain-chant), in-4° de VIII-80 pages, et 27 phototypies. Chez Fr. Pustet, Ratisbonne, prix : 20 m. (25 francs).

Disons tout de suite que cet ouvrage est aussi bon dans le fond que beau dans sa forme. C'est un admirable monument consacré par le savant Dom Molitor à l'occasion du treizième centenaire de saint Grégoire le Grand.

Déjà [1] — nos lecteurs ne l'ont pas oublié — Dom Molitor a été l'un des chefs du mouvement de rénovation du chant grégorien en Allemagne, et sa publication *Die nachtridentinische Choralreform* a été décisive sur cette question, embrouillée comme à plaisir.

Le Saint-Père Pie X vient, du reste, de reconnaître le mérite de l'auteur en le plaçant au nombre des membres de la Commission pontificale pour l'Édition des livres liturgiques grégoriens.

L'ouvrage de Dom R. Molitor se divise, quant au texte, en deux grandes parties : 1° La notation gothique (allemande) vers 1500 ; 2° la première époque des imprimés musicaux allemands.

Dans la première partie, l'auteur étudie successivement la théorie de la notation allemande à la fin du moyen âge, et sa transformation avec Glaréan, un anonyme de la bibliothèque de Munich, et Henri Helende. Ensuite il passe à la notation ellemême des incunables, et décrit la forme de leurs neumes, leurs positions, etc.

Remarquons ces faits intéressants pour l'histoire de la tradition et de la notation musicales :

a) Le *strophicus* sous ses diverses formes (*apostropha*, *bistropha*, *tristropha*) est resté employé dans ces imprimés allemands (avec le même caractère dont je me suis moi-même servi dans mes *Principaux Chants liturgiques*).

b) Le *quilisma* a été également conservé sous certains groupements.

1. Voir *Tribune*, juillet, août 1901 et numéros suivants, articles de Dom Gaïsser.

c) Enfin, malgré l'oblitération de la tradition, la *mora vocis* est encore indiquée parfois de diverses manières.

Dans la seconde partie, le savant bénédictin s'est attaché à la description, à la recherche des origines des livres qu'il a étudiés, et je ne sais pas si cette partie de l'ouvrage n'est pas la plus intéressante au point de vue de l'histoire de l'art du livre.

On y envisage successivement la gravure sur bois de la musique, et les caractères mobiles; l'art allemand en pays étranger et, enfin, l'imprimerie musicale allemande chez elle.

Dans cette seconde partie, Dom Molitor donne des exemples des plus curieux; extraits de livres d'église ou de traités de plain-chant, dans lesquels la notation est entièrement — et, bien souvent, merveilleusement — gravée sur bois.

Quelquefois, comme dans l'*Enchiridion* de Georges Rhaw, la musique se détache en blanc sur fond noir; ailleurs, dans l'*Ordo* de l'extrême-onction imprimé à Cologne vers 1500, les caractères, gravés sans doute par un Italien ou un Français, affectent les formes usitées chez ces peuples.

Du reste — et c'est la seule légère observation que je me permettrai de faire à l'auteur, — quelques-uns des ouvrages sortis des presses allemandes établies à l'étranger ont été gravés par des Français et des Italiens. Il semblerait donc que, en dépit du nom de l'imprimeur, on ne saurait envisager ces livres comme des œuvres allemandes.

Dom R. Molitor a eu la patience... de bénédictin et de bibliographe, de suivre la trace, et de faire autant que possible l'histoire et des incunables et des imprimeurs, qu'il a étudiés.

Des tables complètes donnent la liste des imprimeurs, des titres de livres de chant, et de l'année qui les vit paraître, depuis 1470 et 1480 jusque vers le milieu du XVIe siècle.

Cette enquête porte sur plus de 200 incunables. Enfin, les nombreuses phototypies et les superbes fac-simile en deux et trois couleurs donnent à cette étude un prix inestimable, non seulement pour eux-mêmes, mais à cause des variantes remarquables qu'ils nous révèlent en certains chants, comme dans le *Missale Ambrosianum* imprimé en 1498 à Milan par Léonard Pachel, pour les litanies des dimanches de Carême.

Ajoutons que l'ouvrage fait le plus grand honneur à la maison Pustet. Non seulement les admirables reproductions de manuscrits et d'incunables, mais l'impression, les types spéciaux gravés d'après les anciens pour le texte et la musique, la reliure d'art, font du *Deutsche Choral-Wiegendrucke* un superbe ouvrage de bibliothèque.

L'œuvre de Dom R. Molitor est une des plus belles qui aient été publiées sur la tradition grégorienne, et la seule qui ait eu pour objet cette époque si peu étudiée, quant à la même tradition, des environs de l'an 1500.

AMÉDÉE GASTOUÉ.



Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année N° 11 Novembre 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

LES CHANTS DE LA MESSE

(*Suite*)

Dans l'Eglise latine, la fraction avait lieu anciennement avant le *Pater*, comme le laisse entendre saint Augustin, en disant que les prières de l'oblation, de la consécration et de la fraction se terminent, dans presque toutes les églises, par l'oraison dominicale [1]. Mais depuis saint Grégoire le Grand, la fraction de l'hostie et la commixtion du pain et du vin se font après la récitation du *Pater* et de l'embolisme qui suit. Le pape saint Sergius Ier, à la fin du septième siècle, prescrivit de chanter l'*Agnus Dei* à ce moment.

L'Eglise milanaise a conservé l'ancien usage et, pendant la fraction, on y chante une antienne appelée *Confractorium*. Il en était de même dans les Églises des Gaules. La fraction et la commixtion se faisaient avant le *Pater* et, pendant ce temps, le clergé psalmodiait une antienne [2].

1. Orationes... cum benedicitur, et sanctificatur et ad distribuendum comminuitur, quam totam petitionem fere omnis Ecclesia Dominica oratione concludit. (Aug., *Ep. 149 ad Paulinum.*)
2. Confractio vero et commixtio corporis Domini tantis mysteriis declarata anti-

Dans le rite mozarabe, l'hostie est divisée en neuf parties, à chacune desquelles on donne un nom qui rappelle les principaux mystères de la vie terrestre et glorieuse du Christ. On chante alors une antienne propre à la solennité, puis, les jours de dimanche et de fête, on récite le symbole de Constantinople, suivant la prescription du troisième Concile de Tolède, en 589 [1]. La commixtion n'a lieu qu'après le *Pater*, bien que la fraction se fasse avant.

On agissait de même en Irlande, où l'hostie était divisée de sept façons différentes, suivant le degré des fêtes. Les jours de Noël, Pâques, et Pentecôte, on la partageait en soixante-cinq fragments [2].

On trouve dans le Missel de Stowe une suite d'antiennes, accompagnées de l'*Alleluia*, qui se chantaient au moment de la fraction [3].

Dans l'Église latine, comme cela se pratique aujourd'hui encore dans l'Église grecque, on ne se servit pendant longtemps que d'un seul pain pour la communion du prêtre et des fidèles. C'est ce qu'atteste saint Ambroise : « Puisque nous ne sommes qu'un seul corps, dit-il, nous devons tous participer à un seul et même pain [4] ». A la fin du onzième siècle, d'après le *Micrologue*, le prêtre rompait l'hostie en trois parties. La première se mettait dans le calice, la seconde servait à la communion du prêtre, du diacre et du sous-diacre, la troisième était réservée pour les malades ou pour les assistants qui voulaient communier [5]. Jean de Bayeux, évêque d'Avranches, et Yves de Chartres témoignent de cet usage [6].

Cependant, vers la même époque, les *Us* de Cluny et l'*Exorde* de Cîteaux nous apprennent qu'on consacrait plusieurs hosties, quand le nombre des communiants l'exigeait [7]. Il en était de même à la messe du Pape, où tout le clergé et le peuple devaient recevoir la communion.

Après le baiser de paix, le pontife prenait une des deux hosties qu'il avait offertes spécialement pour lui et la divisait en deux ; il en laissait une moitié sur l'autel et, déposant l'autre moitié, ainsi que l'hostie restée entière, sur la patène tenue par le diacre, il retournait à son trône.

A ce moment, les acolythes portant des bourses de lin, venaient, à la suite des sous-diacres, se ranger autour de l'autel. Ils psalmodiaient pendant que l'archidiacre leur distribuait les *oblats* qu'ils allaient ensuite présenter aux évêques et aux prêtres pour être fractionnés ; tandis que deux sous-diacres régionnaires portaient sur la patène, au trône

quitus sanctis Patribus fuit... Sacerdote autem frangente, supplex clerus psallet antiphona... Oratio vero Dominica pro hoc ibidem ponitur, ut omnis oratio nostra in Dominica oratione claudatur. (German. Paris., *Ep. I.*)

1. *Conc. Tolet. III*, can. 2.
2. Duchesne, *Origines...*, p. 220.
3. Warren, *The Liturgy and Ritual of the Celtic Church*, p. 241.
4. Per id enim quod unum sumus, de uno pane omnes nos sumere oportet. (Ambros., *In I Cor.*)
5. Tertiam communicaturis sive infirmis necessario dimittit. (*Microlog.*, c. 18.)
6. Joan. Baiocens. et Yvo Carnutens., *De div. off.*
7. Udalric., *Consuet. Cluniac.* ; — *Exord. Cisterc.*, l. XVI, c. 14.

pontifical, les parcelles réservées au Pape : les diacres les fractionnaient également, après avoir obtenu la permission du Pontife. Pendant la fraction, les prêtres et les diacres récitaient à voix basse, *psallunt secreto*, le psaume *Beati immaculati in via ;* car, au même moment la *Schola* chantait l'*Agnus Dei*, auquel répondaient les acolythes chargés des coupes et des ampoules.

L'Archidiacre donnait le signal pour commencer ce chant dès que les oblats avaient été enlevés de l'autel, sur lequel il ne restait plus que la parcelle laissée par le Pape, afin que l'autel ne demeurât pas sans sacrifice, tant que durait la célébration de la Messe, *ut dum missarum solemnia peraguntur, altare sine sacrificio non sit* [1].

Dans les liturgies anciennes, la communion suivait de près la fraction du pain.

D'après l'*Eucologe* de Sérapion, c'est le clergé qui communiait d'abord, puis on imposait les mains sur le peuple, en récitant une formule de bénédiction, et on lui distribuait les saintes espèces [2].

Saint Cyrille de Jérusalem, dans ses *Catéchèses*, décrit ainsi l'ordre des cérémonies qui accompagnaient la communion du peuple :

« Après que l'oraison du Seigneur est achevée, le prêtre dit : *Les choses saintes aux saints*, c'est-à-dire, que les choses qui sont présentes sur l'autel et sanctifiées par la descente du Saint-Esprit, sont pour vous qui êtes saints par l'infusion du même Esprit qui vous a été donné, et c'est ainsi que les choses saintes sont pour les saints. Puis vous répondrez : *Un seul Saint, un seul Seigneur Jésus-Christ.*

« Vous entendez alors la voix du psalte qui, par un cantique divin, vous invite à la communion des saints mystères, en disant : *Goûtez et voyez : c'est le Christ, le Seigneur*. Soutenant de la main gauche votre main droite où doit reposer le Roi, recevez le corps du Christ dans le creux de cette main, en disant : *Amen*. Après avoir eu soin de purifier vos yeux par l'attouchement de ce saint corps, communiez en le mangeant.

« Approchez-vous ensuite du calice du sang, en vous inclinant, comme pour l'adorer et lui rendre hommage, et en disant : *Amen*. Puis sanctifiez-vous par l'attouchement du sang du Christ que vous recevez et, pendant que vos lèvres en sont encore humides, essuyez-les avec la main et portez-la à vos yeux, à votre front et aux autres organes de vos sens pour les consacrer [3]. »

La formule *Sancta sanctis*, inspirée de cette parole de l'Évangile : *Nolite dare sanctum canibus* [4], se retrouve en substance dans la *Didaché*, qui fait cette recommandation aux fidèles : « Si quelqu'un est saint, qu'il approche ; s'il ne l'est pas, qu'il fasse pénitence [5]. » C'est l'explication que donne de cette formule saint Jean Chrysostome : « Quand le

1. *Ord. Rom. I.* — Cf. Ord. rom. S. Amandi, ap. Duchesne, *op. cit.*, pp. 461.
2. Wobermin, *op. cit.*, p. 7.
3. Cyrill. Hieros., *Catech. Mystag. V.*
4. *Matth.*, VII, 6.
5. *Didaché*, X.

héraut crie : *Sancta sanctis*, il veut dire : Si quelqu'un n'est pas saint, qu'il se garde d'approcher[1]. » Elle s'est conservée dans toutes les liturgies orientales et même dans le rite mozarabe, où elle est dite à voix basse par le prêtre avant la commixtion.

« Chacun à son rang doit recevoir le corps du Seigneur et le sang redoutable, disent les *Constitutions apostoliques*. Après l'Évêque, les prêtres, les diacres, les sous-diacres, les lecteurs, les psaltes, les ascètes et, parmi les femmes, les diaconesses, les vierges, les veuves communient tour à tour ; ensuite viennent les enfants et tout le peuple, par ordre, avec révérence et sans bruit, les femmes ayant la tête voilée.

« L'Évêque donne l'hostie en disant : *Le corps du Christ*, et celui qui la reçoit répond : *Amen*. Le diacre présente le calice et dit : *Le sang du Christ, le calice de la vie*, et celui qui le boit répond : *Amen*[2]. »

Plus d'un siècle auparavant, les *Canons d'Hippolyte* prescrivaient déjà aux nouveaux baptisés de répondre *Amen* après la communion[3].

« Pendant ce temps, on chante le psaume 33, *Benedicam Dominum in omni tempore*, et, après que tous ont communié, les diacres recueillent ce qui est resté et le portent dans les *pastophoria* ou sacristies[4]. »

Toutes les liturgies d'Orient suivent à peu près le même ordre pour la communion. Il y a toujours un chant invitatoire à la réception de l'Eucharistie, qui se prolonge tant que dure la communion, et souvent un cantique d'actions de grâces, quand elle est terminée : souvenir de l'hymne que chantèrent les Apôtres après la dernière Cène, *et hymno dicto exierunt*[5].

Dans la liturgie de saint Jacques, après que l'archidiacre a dit : *Psalmodions dans la paix du Christ*, les psaltes chantent l'antienne : *Goûtez et voyez ; c'est le Christ, le Seigneur*, et le psaume 33, d'où elle est tirée. On y joint quelquefois les psaumes 22, 116 et 144. Après la communion, les diacres et le peuple chantent : « Que notre bouche, Seigneur, soit pleine de louanges, que nos lèvres regorgent d'allégresse, afin de célébrer ta gloire[6]. »

Les Syriens disent une hymne, en ajoutant *Alleluia* après chaque strophe[7].

Dans la liturgie de saint Marc, on psalmodie avec l'antienne du jour, le psaume 150, *Laudate Dominum de cœlis, laudate eum in firmamento virtutis ejus*[8].

Chez les Coptes, on chante le même psaume, en répétant trois fois *Alleluia* après chaque verset. Il y a un chant simple pour les féries et

1. Stat apud nos præco... Quando dicit : *Sancta sanctis*, hoc dicit : Si quis non est sanctus, non accedat. (Chrysost., *Hom. 17 in Ep. ad Hebr.*, n. 5.)
2. *Const. apost.*, l. VIII, c. 13. — Cf. *ibid.*, l. II.
3. *Canon Hippol.*, n. 146 (ap. Duchesne, *op. cit.*, p. 535.
4. *Const. apost.*, *loc. cit.*
5. *Matth.*, XXVI, 30 ; *Marc.*, XIV, 26.
6. Brightmann, *Liturgies*, pp. 63, 64.
7. *Ibid.*, p. 102.
8. *Ibid.*, p. 139.

un autre plus orné pour les jours de fête, avec une antienne propre à la solennité [1].

ANTIENNE DE LA COMMUNION A LA MESSE COPTE
POUR LES FÊTES SOLENNELLES [2]

Vivo

Al- le- lou- ia, al- le- lou- ia, al- le- lou- ia.

(*Antienne de Noël*). I- sous pi- chri- stos epchi-ri em ephnou- ti

phi- et a-oumasf khen Beth- le- em. (*Ps.* 150.) Esmou é phnou-

ti khen ni eth- wab ti-ron en- taf, al- le-lou-

ia.

Traduction de l'Antienne : Jésus-Christ, fils de Dieu, est né à Bethléem.

Les Nestoriens ont avant la communion un chant antiphoné appelé *Kanuna*. Le clergé dit les versets et le peuple répète l'antienne. Pendant la communion, le peuple chante l'antienne du *Béma*, qu'il reprend après chaque verset modulé par un prêtre. Aux jours de fêtes du Seigneur, on chante une hymne, dont les strophes sont psalmodiées alternativement par ceux qui sont dans la nef et ceux qui sont dans le sanctuaire. Enfin, après la communion, pendant que les prêtres se donnent le baiser de paix, le peuple chante les psaumes 148 et 117, en intercalant une antienne après chaque verset [3].

Dans la liturgie de saint Jean Chrysostome, on psalmodie avant la communion une antienne appelée *τὸ κοινωνικόν*, empruntée au psaume 33 [4], et quand elle est terminée, un tropaire d'actions de grâces, analogue à celui de la liturgie de saint Jacques : « Que notre bouche soit remplie de louanges, Seigneur, pour célébrer ta gloire ; parce que tu as daigné nous faire participer à tes saints mystères. Conserve-nous tout le jour dans la sainteté, méditant sur ta justice. *Alleluia* [5]. »

D'après la chronique Alexandrine, ce fut sous Sergius, patriarche de

1. Bute, *The Coptic morning service*, p. 110.
2. Communiqué par le R. P. L. Badet.
3. Brigthman, *op. cit.*, pp. 297-303.
4. C'est ce psaume qu'indique Nicolas Cabasilas, comme étant chanté au moment de la communion. (*Expositio Liturgiæ*, c. 53.) Mais saint Germain de Constantinople, au huitième siècle, parle du psaume 22, *Dominus regit me*. (*Theor. myster.*)
5. Brightman, *op. cit.*, pp. 341, 342.

Constantinople, qu'on institua l'usage de psalmodier après la réception des saints mystères, quand les clercs rapportent à la sacristie les vases sacrés et les restes de la distribution eucharistique et qu'on a fini de chanter le dernier verset du *Koinonicon* [1].

Chez les Byzantins actuels, l'antienne de la communion se chante pendant la fraction. Dès que le prêtre et le diacre ont communié, on ouvre les portes du sanctuaire, et le diacre, prenant le saint calice avec respect, l'élève et le présente au peuple, en disant : « Approchez-vous avec crainte de Dieu, foi et charité. »

Le chœur répond : « Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur : Dieu et Seigneur, il s'est manifesté à nous. »

Puis, pendant la communion, on chante :

A ton banquet mystique
aujourd'hui, fils de Dieu,
tu m'admets pour convive,
ce n'est pas à tes ennemis
que je dirai ce mystère ;
je ne te donnerai pas
le baiser de Judas ;
mais comme le bon larron,
je te confesserai,
souviens-toi de moi, Seigneur,
dans ton royaume.

Cédrénus nous apprend que ce tropaire fut introduit dans la liturgie sous Justin I[er] (518-527) [2].

Après que la communion est terminée, le prêtre bénit le peuple et l'on chante un autre tropaire, appelé τὸ ἀπολυτίκιον [3], qui varie suivant les fêtes.

VERSETS APRÈS LA COMMUNION A LA MESSE BULGARE [4]

Allegro

Vi-dé- kom svet i- stin-nii, i pria-kom dou-xa né- bes na-
go, o bré- tochom vé-rou i stinnou-you, néros- delnei sviatei Troïtsé
pokla- nia- ci- sia, ta- bo nas spa- sla- e- st.

Traduction : Nous avons vu la vraie lumière,
nous avons reçu l'esprit céleste,
nous avons trouvé la vraie foi,
adorant la sainte Trinité indivisible,
c'est elle qui nous a sauvés.

1. *Chronicon paschale,* an 624.
2. Cedrenu. *Hist. Compend.*
L'*Ingressa : Cœnæ tuæ mirabili,* qui se chante le jeudi saint, dans la liturgie milanaise, est la traduction littérale de ce tropaire. (V. *Paléographie musicale*, t.V, p. 12.)
3. Brightman, *op. cit.*, pp. 393-396.
4. J. Thibaut, *op. cit.*, p. 20.

Les Arméniens chantent avant et pendant la communion diverses hymnes, où se trouve plusieurs fois le verset : « Goûtez et voyez que le Seigneur est doux, » et après la communion, un cantique d'actions de grâces qui commence ainsi : « Nous avons été remplis de tes biens, ô Seigneur, en goûtant ton corps et ton sang. Gloire dans les cieux à toi qui nous as nourris [1]. »

CHANT DE LA COMMUNION A LA MESSE ARMÉNIENNE

(*Version de Tiflis* [2])

Allegro moderato

Ohrnial é As- dva- z Chris- dos ba-da- ra- kial pashi i michi me-
roum, a- le- lou- ia. Zmar-min iour da mez ghé- ra-gour, iev sourp za-rioun
iour tzoghé i mez a- le- lou- ia. Ma-dik ar Der iev a- rek ez-
louis, a- le- lou- ia. Djasha-ghet- zek iev dé- sek zi kagtzr é- der,
a- le- lou- ia.

Traduction : Dieu soit béni. Le Christ immolé est distribué parmi nous, alleluia.
Il nous donne son corps en nourriture et il répand son divin sang sur nous, alleluia.
Approchez-vous du Seigneur et remplissez-vous de sa lumière, alleluia.
Goûtez, et voyez combien le Seigneur est doux, alleluia.

Abbé Dupoux.

1. Brightman, *opt. cit.*, pp. 449, 454.
2. Ekmalian, *op. cit.*, p. 87.





Les Chants liturgiques à Jérusalem

La Jérusalem moderne est, par le nombre des religieux, blancs, noirs ou bruns, qui se pressent autour d'elle, une seconde Rome ; mais avec un caractère plus *cosmopolite*, — si le mot n'est point trop mal pris, — dans les croyances, plus varié dans les rites, plus multiple dans les races. On y rencontre la bure du Franciscain voisinant avec le *jubé* et le *rasso* du moine grec, en passant par tous les petits anneaux intermédiaires des sectes orientales : Arméniens, Abyssins, Syriens, Maronites, Melchites...

« Depuis les Croisades jusqu'en 1848, les Pères Franciscains furent seuls, non seulement à garder au nom de l'Église, et parfois au prix de leur sang, tous les sanctuaires de Terre Sainte, non seulement à y recevoir et guider les pèlerins, mais encore à régir et à enseigner le petit troupeau fidèle des Arabes catholiques latins [1]. » La vaste chapelle de leur couvent de Saint-Sauveur sert d'église paroissiale. Il est donc tout naturel de commencer par voir l'état du chant liturgique à la paroisse.

Les défauts que nous avons exposés et regrettés en parlant du chant tel qu'on l'exécute au Saint-Sépulcre, nous les retrouvons malheureusement ici, et pour les mêmes causes. Ce sont les mêmes enfants que ceux qui, au Saint-Sépulcre, dans les messes en musique, sont parfois employés à faire les parties de soprani et d'alti. Ce sont ces enfants, orphelins recueillis par les Pères et assez mal exercés en général, qui, avec quelques chantres pris parmi les religieux, exécutent les mélodies liturgiques, principalement les parties du *commun*. Ce sont les mêmes éditions défectueuses que, d'ailleurs, ces enfants ne se donnent guère la peine de consulter, étant habitués à chanter à peu près de routine des morceaux bien souvent redits. L'orgue accompagne l'ensemble.

Evidemment, les fidèles indigènes se soucient assez peu du côté artistique du culte. La plus belle musique d'église, le motet le plus parfait n'auront jamais pour eux le sens et la saveur de la dernière de ces mélodies arabes, dont ils sont si fiers et qu'ils répètent sans se lasser, dans leurs réjouissances profanes, au son d'un tambourin. On n'y saurait rien faire. Je suis certain que ces bons catholiques Syriens n'ont jamais eu l'idée de se plaindre de la musique sacrée qu'on leur sert. Il me semble néanmoins que l'art, en soi, pris idéalement et dans son con-

1. *Huit jours à Jérusalem*, p. 14.

cept, si l'on veut, a des droits, et que ces droits demandent à être observés. Sans quoi, l'art méconnu, disparaît vite et se venge par son absence même. C'est pourquoi, malgré le peu d'attention que les Arabes catholiques font à la bonne exécution du chant liturgique, malgré leur indifférence artistique, la musique religieuse doit être cultivée à Jérusalem par ceux qui en ont la charge. Les petits orphelins, soigneusement formés, pourraient faire merveille et éviter, dans leur maintien non moins que dans leur voix, ce *lascia fare* tout italien qui, surtout à l'église, est un genre déplaisant. Le chant grégorien, simple, sans phrases ni fracas, pourrait à la longue sortir très pur et très beau de ces jeunes gosiers. Ce serait une question à mûrir sérieusement, un idéal à atteindre. Il y a là, à n'en pas douter, les éléments d'une *Schola cantorum* à venir. Je ne crois pas que la chose soit irréalisable. Le tout est de le vouloir. Plus que jamais c'est ici le cas de dire : « Tu veux, donc tu peux ! » Napoléon déclarait ne pas admettre le mot *impossible* dans le vocabulaire français. Cela est vrai surtout en affaire d'art, où, somme toute, le mieux est toujours réalisable et, par suite, digne d'être recherché.

Les Pères Dominicains, qui dirigent, à Jérusalem, l'école biblique, sont établis sur l'emplacement du martyre de saint Étienne. C'est là que se trouve leur couvent ; là aussi que, à force de travail et de sacrifices, ils ont pu ériger une belle basilique capable de remplacer dignement l'ancienne église d'Eudoxie [1]. C'est certes un beau spectacle que ces moines en robe blanche célébrant leurs offices selon le rite particulier à leur Ordre, rite qui ne manque ni d'ampleur, ni de beauté. Le chant liturgique est loin d'être méprisé ou méconnu. Les religieux doivent assister à des cours réguliers de chant sacré, faits par un professeur, surtout au point de vue pratique. Disons tout de suite que cela se devine à leur exécution. Elle est soignée, s'inspire du respect dû au lieu saint et aussi de l'amour et de l'intelligence des vieilles mélodies. Je ne sais pas ce que les Arabes pensent de tout cela : peut-être ne s'en rendent-ils pas bien compte ; mais il est certain que les Européens, les étrangers de passage, les pèlerins les observent très vite.

Les éditions de chant des Dominicains de Jérusalem sont celles de leur Ordre ; mais la notation offre une grande analogie avec les paroissiens de Dom Pothier. Elle est altérée toutefois par un grand nombre de petites barres, qui n'ont que faire dans le texte, mais que l'on a conservées par respect pour la tradition et le *statu quo* religieux. L'archéologie est aussi un côté de l'art... On reconnaît aisément, dans ces éditions, le *faire* des copistes des XIVe et XVe siècles. Ces « bonnes gens » copiaient de belles notes sur de beaux parchemins, mais ils tranchaient, sans art et sans raison, les groupes de notes qui appartenaient à la formule voisine, distribuaient des barres à tort et à travers, recousaient à leur guise notes et figures [2].

1. Cf. R. P. Lagrange, *Notice sur l'église Saint-Etienne*.
2. Dom Pothier, *Mélodies grégoriennes*. — *Paléographie musicale* : on peut avoir des exemples de ce genre, au tome II, planche 55, pl. 63, etc., etc.

Je dois dire que les chantres dominicains de Saint-Etienne ne tiennent aucun compte de ces barres plus ou moins capricieuses, qui, si elles devaient être observées, défigureraient complètement les mélodies. Quant au mouvement, il est plutôt rapide ; et c'est d'ailleurs celui qui convient dans l'exécution du chant grégorien. L'abbé Lhoumeau fait très bien observer [1] que le *Christus natus est* de Noël, par exemple, ne saurait admettre un rythme lent ou grave. Il en est à peu près de même de tous les autres morceaux — on me permettra de regretter toutefois que la prononciation soit en *us*, et non à l'italienne. Je n'ai pas à faire valoir, pour le moment, les avantages de la prononciation italienne, mais il est hors de doute que ces avantages existent.

La polyphonie n'est pas délaissée par les Dominicains de Jérusalem. Leurs morceaux sont, à tout prendre, bien choisis. César Franck y est en honneur, et, ces derniers temps, les religieux unirent leurs voix à celles des orphelins des Pères de Sion pour l'exécution d'une messe de ce maître. On aurait voulu quelque chose de plus fini, de plus ciselé, si j'ose dire ; mais enfin, quand on est en Palestine, on doit savoir n'être pas exigeant outre mesure. La musique de Palestrina et des compositeurs de son école a plus d'une fois retenti sous les voûtes de la basilique ; Gounod y a eu ses entrées avec sa *Messe de sainte Cécile*. Bref, si tout n'est pas absolument de pure tradition, l'ensemble ne s'en éloigne guère, et l'on fait, à Saint-Étienne, « de bonne musique ».

En suivant le côté extérieur des murs de la ville, à partir de la porte de Damas, le chemin n'est pas long jusqu'à Notre-Dame de France. Nous y verrons à l'œuvre les Pères de l'Assomption. Ils ont là, en temps ordinaire, un *scolasticat* ou maison d'études et, aux époques des pèlerinages, leurs portes s'ouvrent pour recevoir les bons chrétiens de « douce France ». Leur liturgie est, en toutes choses, la liturgie romaine, et leurs livres de chant sont, par tradition religieuse, ceux qu'on a édités depuis la restauration bénédictine de Solesmes. Les Assomptionnistes se piquent quelque peu — et on ne leur en voudra pas pour cela — de cultiver le chant liturgique et de le rendre aussi bien que possible. De fait, cela ne va pas sans une préparation nécessaire ; et c'est pourquoi il y a, pour les religieux de Notre-Dame de France, des cours théoriques et pratiques de chant grégorien, tous les samedis. A ces classes on prépare d'abord l'office du lendemain : le professeur en explique le sens liturgique et musical, les divisions neumatiques, le rythme, toutes choses indispensables pour obtenir une exécution satisfaisante. Les grands offices des fêtes sont complètement chantés, mais toujours après qu'on en a préparé l'exécution, soit par des classes régulières, soit par des cours supplémentaires.

Quiconque passerait quelques mois à Jérusalem et irait, le dimanche, à la chapelle de Notre-Dame de France, pourrait voir un vieux frère franciscain, courbé en deux, grand amateur des mélodies grégoriennes et qui vient les écouter chez les Assomptionnistes. Il suit très attenti-

1. Lhoumeau, *Le Rythme du chant grégorien*.

vement sur son livre et essaye même de chanter, encore que, souvent, sa voix trahisse sa bonne volonté.

Il est rare d'entendre chanter des messes à plusieurs voix, et cette abstention est peut-être un peu exagérée. Pour l'Assomption on exécuta, l'an dernier, la *Missa quarta*, à deux voix, de Haller. Au salut, le seul morceau qui ne fût pas en plain-chant était l'*Assumpta est* d'Aichinger. Cependant, lorsque les pèlerins sont présents, on mêle davantage la polyphonie à la mélodie. Dois-je ajouter que les motets ne sont pas pris ailleurs que chez les maîtres de la Renaissance ? Cette musique, alternant avec les délicieuses cantilènes des *Variae Preces*, produit un excellent effet sur tous ceux qui l'écoutent : elle fait prier. Il me revient, à ce propos, une anecdote qui me fut contée là-bas. Lorsque la dernière caravane scientifique française se rendit à Jérusalem, voici deux ans, plusieurs de ses membres furent logés à Notre-Dame de France. Quelques-uns d'entre eux se rendirent à la chapelle pour assister à un salut. La naïveté attirante et charmante de ces morceaux, tels que *Omni die* ou *Concordi lætitia*, leur plut vivement. En sortant, l'un d'eux s'avança vers le premier religieux qu'il aperçut : « A la bonne heure ! s'écria-t-il, voilà bien, mon Père, de la musique religieuse... Elle m'a remué. Je n'ai jamais rien entendu de tel. Pour nous, gens du monde, la musique des églises de Paris, avec orchestre et fracas de toute sorte, nous ennuie. La vôtre élève l'âme... »

Ce monsieur avait dû venir à Jérusalem pour apprendre à goûter le chant grégorien !... On lui conseilla d'aller entendre la *Schola* de Saint-Gervais, une fois de retour.

La prononciation italienne est, depuis longtemps, adoptée par les Assomptionnistes, non seulement dans l'exécution des chants liturgiques, mais encore dans la lecture et la récitation de l'office...

Il est néanmoins un défaut que je dois signaler, et qui se manifeste surtout dans la psalmodie. La voix, au lieu de mourir sur la dernière syllabe avant la médiante, pour reprendre son vol à la syllabe qui commence le mot suivant, est portée à venir s'abattre aux finales et à s'y reposer. Par exemple :

Glória Pátri et Fíliō, et Spirítui Sanctō.

L'exécution des Pères de l'Assomption de Jérusalem donne prise à cette critique. C'est là un point qui demande à être bien surveillé, car la négligence en peut devenir funeste.

La grande famille bénédictine est représentée à Jérusalem, et peut-être s'étonnera-t-on de ne la point voir signaler en premier lieu. A vrai dire, les Pères Bénédictins ne sont là que d'hier et appartiennent à la branche créée par le saint P. Muard, connue sous le nom de « la Pierre-qui-Vire ». Leur nombre n'est pas considérable encore et il serait difficile, par suite, de les juger exactement. Ils sont en train de fonder, sur le mont du Scandale, célèbre par les prévarications de Salomon, un séminaire syrien ; et à coup sûr, leur action ne saurait manquer de changer ce *mont du Scandale* en colline de l'édification.

On connaît moins les Pères de Sion, fondés par le P. Ratisbonne. Ils ont, au nord-ouest de la Ville sainte, une maison très vaste qui contient leur scolasticat et une école d'arts et métiers pour les orphelins. Ils ont, eux aussi, adopté le texte de Dom Pothier comme édition de chant liturgique, et se servent également, — comme à Notre-Dame de France d'ailleurs, du *Kyriale* en notation pointée. Les chants du *Propre* sont assez bien rendus ; mais les chants du commun laissent beaucoup à désirer. Il semble que les enfants aient encore besoin d'une certaine formation. Les *Kyrie*, les *Gloria*, les *Credo*, etc..., sont exécutés pratiquement sans couleur et font songer aux églises de nos villages en retard, où l'on chante avec un certain désordre qui, malgré toute la bonne volonté du critique, ne paraît pas être « un effet de l'art ».

J'ai laissé pour mon dernier examen les Pères Blancs, et l'on n'en sera pas étonné, si l'on sait que le chant liturgique dont ils s'occupent est tout oriental. Il mérite donc une place à part.

« Les Pères Blancs gardent au nom de la France le berceau de la Vierge et la piscine évangélique de Bethesda ; mais, de plus, ils forment avec grand succès dans leur double séminaire un clergé nombreux, zélé et instruit, pour l'Église grecque melchite[1]. »

L'instruction qu'ils donnent à leurs séminaristes est aussi complète que possible, dans toutes les branches des sciences sacrées dont ils auront à se servir plus tard. La musique religieuse a certainement besoin d'être étudiée ; elle est indispensable à ces futurs prêtres, apôtres de demain, et je suis heureux de dire que ce côté-là n'est pas plus négligé que les autres, et est même tenu en grand honneur, comme un des côtés les plus beaux et les plus attrayants de la liturgie grecque. Les élèves de Sainte-Anne reçoivent des leçons spéciales de chant sacré. Parmi leurs maîtres, il en est qui possèdent des connaissances fort complètes de ces questions pourtant difficiles[2]. Non contents de donner aux enfants et aux jeunes gens qui leur sont confiés les notions théoriques et pratiques qui leur sont plus immédiatement utiles, ils s'attachent encore à leur donner le goût des mélodies byzantines et forment ainsi un noyau solide pour l'avenir. Peut-être la réforme du chant liturgique oriental viendra-t-elle de là, car il suffit souvent d'une étincelle pour embraser de grands espaces.

Somme toute, quiconque voudrait se régaler de bonne musique orientale n'aurait pas à diriger ses pas ailleurs qu'à Sainte-Anne. Cela pourrait consoler le musicien ou le spécialiste des horreurs qu'il a entendues au Saint-Sépulcre ou dans les différents monastères grecs de Jérusalem.

Car, il ne faut pas le cacher, les moines grecs de Jérusalem ne chantent pas mieux dans leurs couvents que dans la basilique de la Résurrection. Le contraire serait plutôt vrai. Au Saint-Sépulcre, c'est mal ; *at home*, c'est pis encore. Du reste, les offices principaux des

1. *Huit jours à Jérusalem*, p. 15.
2. Le P. Rebours, entre autres, a publié dans la *Terre Sainte* des études intéressantes sur ces sujets.

dimanches et des fêtes ne se font pas, d'ordinaire, dans l'oratoire du couvent, mais dans le chœur que les Grecs possèdent exclusivement au sein de l'antique basilique.

A une petite heure de la ville se trouve le monastère de Sainte-Croix (en arabe, *Deir el Mousallabeh*). D'après la tradition, c'est en cet endroit qu'on aurait coupé l'arbre dont le bois servit à façonner la croix de Notre-Seigneur. Les Grecs orthodoxes ont établi là un séminaire. Le programme des études, — qui n'est pas toujours suivi à la lettre, — porte des cours quotidiens de chant sacré. De fait, la musique byzantine est un peu mieux exécutée par les élèves de ce séminaire que par les moines de Jérusalem. Tout n'est sans doute pas parfait, mais le nasillement, s'il n'a pas absolument disparu, est du moins fort atténué. Le rythme général semble être mieux compris et mieux rendu. Ces résultats ne peuvent être que le fruit d'un effort soutenu et d'une attention vigilante ; la piété et les bonnes dispositions de l'intérieur y sont aussi pour leur part. Ce qui empêche les Grecs orthodoxes de Jérusalem de chanter de façon passable, c'est leur indifférence et leur indolence aux offices plus encore que leur ignorance des premiers éléments de leur système musical. A Sainte-Croix, — constatons-le à l'avantage des séminaristes, — ces deux obstacles ont disparu, et le reste s'en ressent. Il m'a été donné plusieurs fois d'assister à leurs offices. Ils avaient l'air attentif, assez recueilli, et si l'un d'eux tournait la tête ou regardait en l'air, c'était toujours un des plus jeunes. Cela seul suffit à donner une bonne impression de l'ensemble. Il est à souhaiter que le monastère de Sainte-Croix devienne pour les autres un centre de prière et d'étude et que son influence, au point de vue musical, lui suscite à la longue de zélés imitateurs. Dans tous les cas, les orthodoxes feraient une bonne œuvre en encourageant ce mouvement vers une amélioration dont ils ont tant besoin. Le conseil en est bon, encore qu'il ne soit pas nouveau.

Et ce que je viens de dire à l'instant est d'autant plus vrai que la Russie, elle, lutte d'influence avec sa bonne sœur orthodoxe, et qu'elle cherche à la supplanter par tous les moyens. L'art à lui seul peut bien ne point présenter des raisons déterminantes, pour ceux qui le méconnaissent ; mais la politique, c'est tout différent. Comment se peut-il que ce mot de *politique* se vienne loger au milieu de ces pages ? Qu'avons-nous tant à faire dans cette galère ? Si cependant on veut comprendre toutes choses, il faut bien y glisser un coup d'œil. Comme Orphée descendu aux enfers pour réclamer son Eurydice, il faut nous aventurer dans ce chemin

Arduus, obscurus, caligine densus opaca.

Mais ce ne sera que pour un instant.

L'endroit où la Russie voudrait établir sa grande métropole religieuse, ce n'est pas Moscou, ce n'est pas Kiev, c'est Jérusalem. Voilà, pour ses désirs, la terre promise. Le morceau serait bon à prendre, mais il y a loin de la coupe aux lèvres.

Dès les premiers siècles du christianisme russe, on trouve la trace de pèlerins, qui, bravant les plus grands dangers, vont visiter les Lieux saints. Dans les cantiques populaires les plus anciens de la Russie, dans les vies de ses premiers ascètes, se trahissent les aspirations du monachisme de ce pays vers la Terre Sainte. Au XII[e] siècle, l'higoumène Daniel visite Jérusalem et, de retour dans sa patrie, écrit le récit de son voyage. Vers 1200, Antoine, évêque de Novgorod, fait l'éloge du prêtre russe Léonce qui, à trois reprises, s'est rendu à pied à Jérusalem [1]. Ce sont ces premiers pèlerins qui ont posé les bases de la puissance actuelle de la Russie au pays du Christ.

Aujourd'hui elle se considère comme investie d'une mission spéciale en Terre Sainte. Elle se considère comme chargée de relever le prestige de l'Église orthodoxe, en grande partie perdu par suite des négligences et des fautes de l'Hellénisme. C'est ce qui ressort manifestement de plusieurs études faites sur ce sujet [2]. De plus, les Latins et les protestants envahissent la Palestine : il s'agit de les arrêter ; c'est ce dont se charge la Russie. A l'entendre, elle est l'unique gardienne de la pure orthodoxie : à elle incombe le soin de veiller, en Orient, à l'unité de la foi, comme étant la conservatrice vigilante de l'intégrité des dogmes orthodoxes. Voilà certes bien des titres qui, aux yeux des Russes, exigent que l'influence du tzar s'étende à tout prix.

Aussi la Russie ne néglige-t-elle rien de ce qui peut coopérer à lui faire atteindre le but qu'elle poursuit. Elle a établi à Jérusalem toute une colonie avec son couvent de moines, ses hôpitaux, ses hôtelleries qui se pressent autour d'une magnifique église. Les cérémonies sont faites, dans cette église, avec toute la pompe que les Slaves savent apporter à leurs solennités, et quiconque voudrait comparer avec ce qui se passe chez les Grecs, ne donnerait certainement pas la palme à ces derniers.

On sait le rôle que joue la musique dans la liturgie russe. Les chants y sont tous harmonisés et l'exécution en est toujours préparée et soignée. A Jérusalem, ce côté-là n'est pas plus négligé que les autres, et les amateurs de musique religieuse russe ne sont pas pour s'en plaindre. Les chants sont rendus avec une perfection quasi impeccable ; la diction est excellente, ce qui n'est pas pour déplaire. Les voix sont choisies et accouplées avec beaucoup de soin et de goût ; et, d'ailleurs, les chantres russes de Jérusalem ne sont pas pris parmi les paysans ou les popes de passage. Ils sont tous venus de Russie en droite ligne et ont suivi les cours de musique dans les grands conservatoires de Saint-Pétersbourg, Moscou, Kiev, Odessa. On le voit, ce sont de véritables artistes, et qui ont le goût de leur art et le sentiment de sa dignité. On devine qu'ils perçoivent les moindres nuances, les moindres délicatesses de leurs morceaux, car il en est parmi ces morceaux qui sont de vrais petits chefs-d'œuvre. Il en est où la pensée de la prière se déve-

1. *Gl' ideali russi in Terra Santa*, Bessarione, Gennaio-Febbraio 1900, n[os] 43-44.
2. Voir : *G. Sviataya zemlia i imperatorskoye pratvoslavnoye palestinskoye obchtestvo*, de M. Solovief. Pétersbourg, 1891.

loppe avec une gravité, une paix admirable, qui fait du bien. Ce ne sera pas trop surcharger cette étude que de citer ici un chant de la messe, qui m'a particulièrement frappé.

Très doux

Pod Tvoiou mi- lost pri-be- ga- yem. Bo-go- ro- di-tze Die-

vo, mo- le-niy na- chikh nie prezri Tv'skor bekk : no ot bed iz-

ba- vi- nas, E- di-na tchis- ta- ia i blagos-lo- ven- na- ia.

Il n'y a jamais d'accompagnement quel qu'il soit, pour n'importe quel passage de la liturgie russe. Les voix seules sont chargées de l'exécution des morceaux, lesquels, en somme, ne comportent pas d'accompagnement. Il n'entre pas dans mon plan d'examiner ces chants en eux-mêmes ; mais il est certain que, malgré leur simplicité, ils renferment des richesses appréciables. Dans leur *folk-lore*, les Russes ont une légende fort gracieuse. Déva, la princesse Aurore, la vierge du matin, est vêtue de blanc. On la voit à peine glisser où elle passe, tant elle est modeste ; mais là où elle a laissé ses traces croissent des lis et des roses. Je comparerais volontiers leur musique à la vierge Déva. Elle passe sans faire grand bruit, elle n'agit pas sur les nerfs, elle n'étonne, ni ne fait sursauter ; mais elle laisse dans l'âme des traces invisibles où vont germer aussi des lis avec des roses, la prière et l'amour.

Ce qui ressort de toute cette étude n'est pas pour décourager, au contraire, les amis de l'art musical. Sans doute, il y a bien des points qui

laissent encore à désirer ; sans doute, le chant liturgique, surtout au Saint-Sépulcre, n'est pas toujours exécuté avec la dernière finesse ; sans doute aussi le choix des morceaux ne procède pas toujours du goût le plus sûr et le plus délicat ; mais il est consolant de constater en toutes ces choses une évolution lente. Il serait certes bien regrettable que la musique liturgique, tant latine que grecque, continuât à être négligée ou tenue pour peu de chose dans un centre comme Jérusalem ; mais heureusement, tel n'est pas le cas. Les congrégations religieuses venues d'Occident se sont mises à l'œuvre et n'ont pas craint de paraître innover ; elles ont donné naissance à un mouvement qui, de gré ou de force, finira par tout entraîner. De leur côté, les orthodoxes hellènes sentent le besoin de prêter une plus grande attention aux cérémonies liturgiques et à la bonne exécution des mélodies byzantines. Les efforts des Russes leur sont un avertissement, et ils le comprennent trop pour n'en pas tenir compte. Le xx[e] siècle, qui ne fait que commencer, verra, nous ne saurions en douter, des transformations intéressantes dans ce coin de la Judée caché là-bas, mais où se portent les regards des croyants. Jérusalem ouvre, chaque année, ses portes à de nombreux pèlerins, venus de toutes les parties du monde pour en vénérer le sol et les souvenirs. Il serait bien lamentable que ces pèlerins, loin d'emporter de la Ville sainte le parfum de la piété et du recueillement, n'en rapportent qu'une idée de confusion et de trouble. Or, le chant peut être un agent puissant de douces et saines impressions, qui, à travers les étapes de la vie, feront sentir leur bienveillante influence. Il importe donc de le cultiver avec soin. Il n'est personne qui ne reconnaisse cette nécessité, et c'est ce qui nous porte à croire qu'on saura y satisfaire.

Le R. P. S. Peïtavi.





HENRY DU MONT

(*Suite*)

S'étendre plus longuement sur la technique de ces œuvres serait inutile. Pourquoi multiplier les indications, alors qu'à défaut de la musique, elles ne pouraient révéler quoi que ce soit de la grâce naïve, de l'expression toujours sincère, ou de la forme, souvent exquise en son ingénieuse simplicité, de la plupart des pièces ? Au surplus, si leur mérite les place au rang des monuments les plus précieux de l'art national, elles ne se rapportent à notre sujet que par ce qu'elles révèlent de tendances jusqu'ici insoupçonnées en France à leur date. C'est assez qu'elles démontrent combien le souci de l'expression précise et le culte de la vérité musicale avait hanté de bonne heure l'esprit de certains maîtres, alors qu'ils s'efforçaient d'approprier à leurs desseins des ressources manifestement insuffisantes à bien traduire ce qu'ils avaient rêvé.

Que les motets dramatisés de Bouzignac aient constitué une tentative à peu près isolée, cela se peut fort bien, quoique le contraire soit aussi probable. En tout cas, ces compositions durent demeurer assez peu connues hors la de région qui les vit naître. L'estime de Mersennene suffit pas à consacrer la réputation de l'auteur à Paris : il ne semble pas y avoir jamais fixé sa résidence. Ses œuvres n'y devinrent donc point familières aux fidèles non plus qu'aux musiciens. Et bien avant les années où Du Mont s'essaye à réaliser ce qu'elles laissaient pressentir, leur forme déjà surannée aurait suffi à détourner l'attention sans avoir de quoi retenir l'approbation de ceux qui gardaient le culte de l'art du vieux temps. Tout ce qui s'écrit de musique « à l'antique » vers 1650, à Paris, demeure confiné dans l'imitation des classiques : Orlande, Claudin, Du Caurroy, Bournonville. Les amants de cette musique « grandement observée, toute pleine d'industrie et doctrine », auraient dédaigné les intentions expressives du compositeur. Les autres, rebutés par l'écriture madrigalesque et ces naïves conventions dramatiques, ne pouvaient approuver que le style, en faveur déjà, de la basse continue.

Il y a donc tout lieu de croire que Du Mont n'eut jamais connaissance des motets de Bouzignac, ni d'aucuns autres de cette espèce. Celui qui lui traça la voie, au moins en lui fournissant les premiers textes de ses dialogues, tout semble démontrer que ce fut, pour une large part,

le fondateur avec Cambert de l'Opéra français, Pierre Perrin, dont l'influence paraît s'être aussi bien exercée sur les musiciens d'église que sur les compositeurs profanes.

Pour ce qui a trait à son rôle dans la création du drame musical, tout a été dit sur Perrin. Son existence accidentée et hasardeuse, ses efforts persévérants au milieu des pires aventures sont maintenant assez connus. Ses prétentions, sa vanité, ce manque absolu de talent et de style qui fit de lui toute sa vie une des victimes préférées de Boileau, tant de ridicules ne peuvent faire oublier ce dont la musique lui reste redevable, ni qu'il fut longtemps seul à avoir clairement entrevu la puissance entière de notre art et le domaine immense restant à parcourir. En ce qui regarde la musique d'église, on s'est beaucoup moins occupé de lui.

Il n'avait jamais cessé cependant de fournir libéralement aux maîtres de chapelle des textes de motets ou d'élévations. Et cette part de son œuvre n'était pas tenue pour la moins importante. Le P. Menestrier (*Des représentations en musique anciennes et modernes*... 1681) le compte encore parmi les habiles en un art qu'il juge difficile, et le privilège royal de 1669, pour l'établissement en France des *Académies d'Opéra*, ne l'oublie pas : « ... En considération, dit le texte, des services qu'il nous rend depuis plusieurs années en la composition des paroles de musique qui se chantent *tant en nostre chappelle* qu'en nostre chambre... »

Il semble que Perrin se soit livré à la composition des paroles latines presque en même temps qu'à celle de ses poésies françaises destinées au chant. Dans un recueil manuscrit de ses vers lyriques, offert à Colbert vers 1666, peu après l'apparition de ses *Cantica pro Capella Regis* parus l'année précédente [1], il le laisse entendre. « Ces pièces, écrit-il en l'avant-propos, sont esprouvées et ont esté mises en musique depuis huit ou dix ans que j'ay commencé à m'appliquer à ces sortes de compositions... » Il poursuit en se décernant à lui-même des louanges dans les mêmes termes qu'en sa préface des *Cantica*, où il s'étendait avec complaisance et obscurité sur le caractère original, admirable à l'entendre, de ses poésies latines : pièces, assure-t-il, « d'une invention nouvelle et inconnüe aux anciens Grecs et Latins et à leurs

1. Perrin, en offrant ce manuscrit au ministre, paraît s'être proposé de lui démontrer sa capacité en ce genre et la nécessité qu'il y avait à lui donner les moyens de porter ses recherches à leur perfection dernière Il préparait ainsi les voies pour obtenir le privilège d'*Académies d'Opéra* qu'il ambitionnait et qui lui fut peu après accordé.

Le recueil contient un grand nombre d'airs, de scènes et de chansons françaises, la *Pastorale* de 1659, deux comédies en musique ou opéras : *Ariane*, que Cambert mit en musique, et *La Mort d'Adonis*, sur quoi J.-B. Boesset exerça son talent ; des airs de ballet, des mascarades, etc. ; en outre, un assez grand nombre de pièces latines de toutes sortes dont plusieurs, en dialogues caractérisés, ne figurent point dans le recueil des *Cantica pro Capella Regis*. Le tout avec l'indication des compositeurs.

Le manuscrit a passé de la bibliothèque de Colbert à la Nationale (Mss. français 2208).

modernes imitateurs, Italiens, Espagnols et François » [1]. Ce n'était pas que son travail eût désarmé la critique cependant, puisque certains s'élevèrent contre, « lesquels n'en sçavoient ni la raison ni l'usage ». Aussi expose-t-il doctement que l'Église n'interdit point qu'on supplée au défaut des textes liturgiques là où ils manquent, ni que l'on en compose d'autres mieux appropriés aux nécessités musicales. D'illustres prélats d'ailleurs approuvaient ses essais : le cardinal Antoine Barberini, grand aumônier de France, entre autres. Et Perrin ne faisait qu'introduire à Paris un usage déjà consacré en beaucoup d'endroits : « Dans toute l'Italie et à Rome principalement... dans toute l'Espagne et presque par toute la France, particulièrement en Languedoc et en Provence où les peuples sont plus adonnez et entendus à la musique, les églises ne retentissent que de ces sortes de motets sur des paroles faites et adjustées à la musique... quoyqu'imparfaites en comparaison de ces Cantiques... » [2]. Perrin exagère peut-être un peu. Mais ce qu'il dit des habitudes musicales du Midi de la France est à retenir. Il en parlait très probablement d'après ses propres observations, puisqu'il paraît avoir voyagé en ces provinces. Qui sait s'il n'eut l'occasion d'y entendre des motets dramatisés à la façon de Bouzignac ? Et n'est-ce point là qu'il aurait pris l'idée de ceux des siens qui en reproduisent l'aspect général et les tendances expressives et pathétiques ?

Le P. Menestrier, également bien instruit des coutumes de cette région [3], semble en effet constater l'existence d'une tradition ininterrompue en ce qui concerne ce genre de musique jusqu'au temps où il écrit (1681) : « Il resta dans l'Église, dit-il, une espèce de chant drama-

1. Autant qu'on puisse entendre la nuageuse phraséologie de Perrin, cette invention nouvelle demeure assez simple. Considérant que le *Motet*, au contraire de la *Chanson*, est « une pièce variée de plusieurs Chants ou Musiques liées mais différentes », Perrin s'est attaché à composer ses *Cantica* de stances inégales et faites de vers de différentes mesures, en évitant les formes symétriques des strophes lyriques de la poésie grecque ou latine. Pour la même raison, il n'écrit pas en vers réguliers mais en vers libres, « non seulement pour le nombre et pour la longueur, mais mesme pour la quantité des syllabes, me contentant d'observer, dans le nombre, que les vers ne passent pas celuy de dix ou onze syllabes, et pour la quantité qu'ils soient composez d'un beau mélange de longues et briéves à discrétion... » Tous ces vers sont rimés, parce que les rimes « sont avantageuses dans les vers de musique en ce qu'elles marquent agréablement les cadences ou les cheütes et les pauses de la voix... » (Avant-propos des *Cantica*.)

Quant au style, il ne se pique point d'un purisme transcendant. Voulant avant tout être facilement compris, il avoue avoir cherché une latinité « élégante mais claire et facile à entendre, la composant pour cet effet de mots et phrases francisez, si l'on peut ainsy parler, et qui ayent passé par notre langue, fuyant les mots et les phrases particuliers à la latine. » (*Recueil à Colbert*, préface.)

2. Imparfaites, parce que ce ne sont que de simples fragments des Ecritures rapprochés tant bien que mal par les transitions indispensables avec tout au plus quelques amplifications peu développées. En outre, ces textes sont en simple prose, sans rime et sans nombre. Il en est pourtant de versifiés, mais alors dans le système de la poésie classique que Perrin, nous l'avons vu, condamne en pareil cas.

C'est de ces deux façons, du moins, qu'ont procédé les auteurs des motets que Bouzignac mit en musique.

3. Le P. Menestrier, Lyonnais, professa la rhétorique et les humanités successivement à Chambéry, à Vienne, à Lyon et à Grenoble.

tique composé de divers passages de l'Écriture sainte que l'on appliquoit à divers sujets et qu'on chantoit à plusieurs parties et à plusieurs chœurs. C'etoit particulièrement aux solemnitez des Noces et aux funérailles des Princes que ces Motets ou Dialogues en Récitz et à divers chœurs se chantoient. »

Peut-être serait-il téméraire de voir dans ces compositions la continuation des plains-chants dialogués usités dans l'Église ou de la musique de ces représentations semi-religieuses, semi-théâtrales, que connut le moyen âge. Le P. Menestrier en juge cependant ainsi ; mais il eût bien fait de citer quelques exemples anciens, à leur date. Car celui qu'il donne — une grande pièce pour chœur et solistes, tirée du *Cantique des cantiques* et exécutée en 1661 au mariage de Monsieur et d'Henriette d'Angleterre, — ne vaut que pour la période moderne.

Nous n'avons plus le texte musical de cette composition, assez vraisemblablement due à Th. Gobert[1]. Les paroles seules figurent tout au long dans les *Cantica* de Perrin, accompagnées d'une traduction française versifiée. Le fait que Perrin ait été désigné en une circonstance aussi solennelle prouve assez sa réputation et le cas que les musiciens faisaient de ses élucubrations [2].

Au surplus, bien qu'on trouve là les éléments essentiels de l'histoire sacrée : des chœurs purement narratifs analogues aux passages de l'*Historicus* chez Carissimi ou Charpentier, des récits à voix seule, des morceaux à plusieurs « en formes de demandes et d'interrogations », nulle part ne s'y rencontrent ces oppositions de sentiments qui font le véritable dialogue dramatique. Les divers personnages, les diverses voix plutôt, ne disputent point entre elles. L'expression du morceau reste unique. Aucune raison essentielle ne préside aux alternances des voix : simple artifice de composition pour la variété et l'agrément plutôt que nécessité du sujet.

Il ne pouvait guère en être autrement, alors que l'auteur se bornait à peu près, comme ici, à réunir en un tout divers passages des Livres saints. On avait beau « choisir les endroits de l'Écriture les plus pathétiques et les plus propres à exprimer ces grands mouvements de l'âme où la musique triomphe quand elle est d'un excellent maître », cet effort de compilation comporte presque toujours je ne sais quoi d'artificiel d'où la vérité demeure absente. Perrin s'en rendit compte assez vite. Il renonça bientôt à écrire autre chose que des pièces originales, aussi

1. L'auteur pourrait aussi très bien être le surintendant de la musique de Monsieur, Jean Granouillet, sieur de Sablières. Sablières est un des compositeurs favoris de Perrin, un de ceux qui se servent le plus volontiers de ses vers et de ses chansons. Bien qu'on ne sache point qu'il ait écrit pour l'église, cela n'a rien que de très probable : dans ce cas particulier, sa collaboration s'expliquerait assez.

2. L'estime des musiciens est prouvée d'ailleurs par les noms de ses collaborateurs. Bien des années plus tard, Le cerf de la Vieville, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* (1705-06), reconnaît encore le mérite de Perrin, tout en lui reprochant de n'avoir pas assez travaillé ses ouvrages : « Les paroles latines qu'il assembla pour le mariage de feu Monsieur avec Henriette d'Angleterre m'ont fait juger qu'il avoit le même talent pour fournir des paroles excellentes aux compositeurs de musique d'église. »

bien pour les airs proprement dits que pour les scènes à prétentions dramatiques. Un petit recueil de motets que Gobert avait mis en musique pour la messe du roi, sans doute vers 1662, contient déjà un des dialogues les mieux caractérisés [1]. Du Mont reprendra ce texte plus tard.

Dans les *Cantica pro Capella Regis* qui suivent chronologiquement cette première publication (dont ils reproduisent d'ailleurs le contenu tout entier), les pièces exclusivement lyriques, faites pour le grand chœur ou deux ou trois voix, dominent encore. Le livre n'en renferme pas moins plusieurs dialogues [2]. Sauf celui qui vient d'être cité parmi l'œuvre de Gobert, aucun ne fut mis en musique par Du Mont, à notre connaissance du moins. Par contre, le recueil dédié à Colbert en renferme trois qui portent le nom de notre compositeur, ainsi que deux cantiques ordinaires et un grand air caractérisé (*Canticum judicii*), sur le jugement dernier [3]. De tout cela il nous reste, dans les *Motets à deux voix* de 1668, deux dialogues seulement, les nos 4 et 8 de l'œuvre : « O gloriosa Mariæ viscera », à deux voix égales, « Te timeo, Judex terribilis », pour soprano ou ténor et basse.

Sur les six, il n'y a donc que trois dialogues que l'on puisse attribuer à Perrin avec certitude. Les trois autres : *Dialogus Angeli et Peccatoris :* « Peccator, ubi es ? » (no 1) ; *Inter Sponsum et Sponsam :* « Dic mihi, o bone Jesu » (no 5) ; *Sponsæ Sponso cœlesti :* « In lectulo meo » (no 14), présentent toutefois les mêmes caractères, sauf qu'ils sont en simple prose, ni mesurée, ni rimée. Le dernier même n'est guère qu'un centon du Cantique des cantiques avec quelques rares intercalations explétives. Les auteurs avaient donc dédaigné les belles inventions de Perrin et cet « art admirable » dont il se plaisait si fort à se faire honneur [4].

1. *Cantica a Sacelli Regii Musicis in sacrificio Missæ decantata... Composez en latin et rendus en francois par P. Perrin, Introducteur des Ambassadeurs près feu S. A. R. et mis en musique par T. Gobert, Maistre de la musique de la Chapelle du Roy* (s. d.). Ce recueil, qui comprend l'ordinaire de quatre Messes (quatre Elévations et quatre *Cantica* : « pro Rege, pro Regina, pro Regina matre, pro Delphino »), est donc postérieur au mariage du Roi et à la naissance du Dauphin (1661). Mais le texte du *Canticum pro Delphino* indique assez que l'héritier du trône venait à peine de naître. D'ailleurs ces pièces se retrouvent dans le livre de Perrin, édité en 1665.

Le dialogue en question, *In Elevatione dialogus : Anima et Peccator* : « Quare tristis es, anima mea ?... » est le troisième motet des *Motets à deux voix* de Du Mont (1668).

2. Un dialogue : *Pro virgine*, « Currite, populi, currite, » (deux personnages, *Sponsus, Virgo*, y dialoguent, tandis qu'un chœur commente la scène ou la prépare) ; deux autres dialogues : *In festo S. Dominici*, « Fugite, fugite » ; *Canticum mortis*, « Veni, mors jucunda, mors amabilis... », l'un et l'autre pour deux chœurs. Le dernier est plutôt un chant alterné qu'un vrai dialogue dramatique.

3. Le recueil de Colbert renferme des pièces analogues qui ne sont point de Du Mont : plusieurs chants caractérisés à voix seule, dont quelques-uns d'Expilly ; quatre dialogues : 1o *Sponsus, sponsa ;* 2o *Pro Cruce*, entre un grand chœur et un petit ; 3o *Certamen angelorum*, à deux chœurs avec exposition récitante sans doute en solo ; 4o *Jesu morientis et Matris lachrymæ*, qui comporte pareillement une exposition en récit.

4. On peut, sans invraisemblance, supposer que Charpentier, de l'Académie française, a été l'auteur de quelques-unes de ces proses. Plus modeste que Perrin, il n'a fait imprimer aucune de ses pièces latines. Mais le P. Menestrier assure qu'il excellait en ce genre et que d'habiles musiciens s'étaient souvent servis de textes élaborés par lui.

Tout en voyant dans ces compositions les premiers efforts tentés en vue d'une musique religieuse à forme dramatisée, il ne faut pas s'attendre à retrouver ici le réalisme ni l'intensité expressive de l'oratorio italien. Ce ne sont guère plus que des ébauches, esquissées à peine, de ce grand art. Dans les *Histoires* de Carissimi, il est bien vrai que les scènes véritablement dialoguées sont rares et ordinairement condensées en quelques répliques essentielles. Le maître romain s'y montre plus habile à suggérer efficacement les caractères par quelques touches magistrales qu'à en suivre le développement au cours d'une savante analyse. Son art ne recule point devant l'indéterminé ni l'abstrait ; il n'a pas toujours animé des personnages réels : Jephté, Jonas, Balthazar, Abraham, et bien souvent s'est borné au commentaire de quelque vérité dogmatique, par la voix de protagonistes anonymes ou symboliques. Même en ce cas, ses accents pénétrants ont toujours atteint la plus saisissante vérité Telle de ses œuvres, la *Plainte des Damnés* si l'on veut, où il n'y a rien de dramatique au sens propre, crée une illusion plus complète que n'importe quel chef-d'œuvre du théâtre ou de la peinture. L'esthétique la plus résolument réaliste ne trouverait rien à reprendre à ses procédés : l'observation la plus minutieuse ne saurait rien ajouter à sa grandiose horreur.

Les dialogues que Du Mont allait mettre en musique n'auraient guère permis la création de si tragiques beautés. C'est par un artifice trop visible qu'ils animent — en apparence — leurs abstractions passablement froides. Plus soucieux d'édification immédiate que de réalité, Perrin, pour sa part, s'en tient à de faciles oppositions, symétriques et prévues, laissant au musicien le soin de caractériser ce que seulement il indique. Peut-être trouverait-on plus d'art et de recherche dans les autres pièces. Le dialogue de l'Ange et du Pécheur : « *Peccator, ubi es ?* » se développe même avec assez de naturel. Et la plus étendue de ces compositions, *In lectulo meo*, semble avoir gardé, avec les expressions du Cantique des cantiques, quelque chose de la fraîcheur et de la passion de cette poésie primitive. Mais tout cela néanmoins se tient en des bornes assez étroites.

A défaut d'autres, ces essais avaient cependant le mérite de convier la musique à une expression précise et déterminée. Ces oppositions de sentiments, la mélodie les devait traduire et, si factices qu'ils fussent, ces dialogues esquissés en quelques répliques n'en requéraient pas moins une langue qui n'était plus celle que le motet avait parlée jusque-là.

Aussi le style musical de Du Mont y diffère-t-il grandement de celui que les *Cantica* de 1652 nous avaient appris à connaître. Non seulement, dans le dialogue, toute trace d'imitation contrapontique a disparu d'une voix à l'autre, mais la forme de la mélodie se trouve encore complètement modifiée. Sans être encore nulle part de véritables récitatifs, c'est-à-dire la notation en intervalles réguliers de la flottante cantilène du discours, ces thèmes ne sauraient déjà plus s'isoler du texte. Ils en épousent le contour, en suivent la marche. La division grammaticale

des incises ou des propositions concorde partout avec celle des épisodes mélodiques. Le musicien, s'il ne s'est guère préoccupé de reproduire les inflexions de la voix déclamée, en a du moins fidèlement marqué les interruptions et le repos [1]. De fréquents silences coupent le chant en brèves périodes, artifice très rarement employé au cours des thèmes traités en style figuré. Ces périodes, si elles se répètent alors que le sens les y convie, sont reproduites par marches diatoniques modulantes, en montant ou en descendant Ce procédé, un de ceux qui serviront le mieux au développement, surtout quand il s'appliquera à des phrases d'une certaine étendue, devient facteur d'effets nouveaux et puissants, désormais inséparables de toute musique expressive. Carissimi et Schütz vers le même temps s'en servent et la musique n'a plus cessé depuis lors d'en étendre et d'en perfectionner l'usage.

Ainsi constituée, la mélodie prend une allure plus souple et plus flexible. Beaucoup plus riche en successions chromatiques, soit au chant lui-même, soit à la basse qui le soutient, elle ne s'interdit même plus certains intervalles irréguliers proscrits par les règles de la composition stricte. Ces dissonances expressives lui serviront à mettre en relief un mot plus important, à souligner une nuance de sentiment particulièrement pathétique. Aussi, bien que nulle indication ne l'affirme précisément, on sent tout ce que l'exécution de cette musique requiert de liberté et de passion. De véritables *crescendo* savamment ménagés, des accélérations, des retards préparés par gradations insensibles y paraissent maintes fois suggérés; si clairement qu'il devient impossible d'admettre que le musicien ait jamais pu se satisfaire ici des oppositions contrastées, des effets d'écho, des changements de temps symétriques qui jusque-là constituaient à peu près toutes les nuances de mouvement et d'intensité.

Ce style si expressif se trouve réalisé presque toujours à voix seule, puisque dans les dialogues les deux personnages ne chantent ensemble que pour la conclusion, en une reprise finale d'où les intentions dramatiques sont absentes. Que cette reprise soit dite sur des paroles nouvelles ou déjà entendues, elle n'est là qu'en manière de commentaire impersonnel de la pièce, et toujours écrite ou syllabiquement en forme

1. Au surplus, quand il s'agit de textes latins, la recherche de la déclamation proprement dite ne saurait être qu'illusoire. On ne peut songer à reproduire les inflexions ni la cantilène d'une langue qui n'est plus parlée nulle part. Il faut se borner à ce qu'en enseignent la grammaire, la prosodie et la phonétique, sans espérer pouvoir atteindre à une imitation musicale même approchée, dont l'intérêt d'ailleurs ne serait compris par personne. Les récitatifs des oratorios italiens, pour être écrits sur des paroles latines, n'imitent que les inflexions ordinaires de la langue italienne, absolument comme la prononciation italienne du latin n'est que celle de l'italien appliquée arbitrairement à une langue morte. Il n'y a aucune raison bien pertinente de croire que cette prononciation ou cette déclamation soient plus proches que d'autres de la véritable.

Toutefois les Italiens, ayant dans leur langue des essais de musique récitative, se sont essayés à en appliquer les formules au latin. Les Français, vers 1650, ne pouvaient y songer, puisqu'il n'existait pas encore de musique déclamée en français. Il est tout naturel qu'ils se soient bornés à étudier les éléments logiques du discours sans s'occuper de la partie purement musicale.

d'air, ou dans le goût plus figuré du motet, en imitation [1]. La partie dialoguée reste donc seule représentative des ambitions à quoi la musique s'efforce Et à ce point de vue, quelques-unes des pièces du recueil de 1668, écrites pour un seul chanteur, n'auront pas une moindre signification. Ni par le fond, ni par la forme, ces airs caractérisés ne diffèrent des dialogues, et c'est un de ces monologues dramatiques qui va nous servir à donner l'idée des œuvres de cet ordre.

Voce sola

Cantus (vel Altus)

Basse continue réalisée

O fideles, miseremini, O fideles, miseremini, miseremini. Sedate precibus, Sedate preci bus furorem Domini. O fi-

1. Cette conception du rôle des ensembles s'expose clairement dans la préface du Recueil à Colbert. Perrin y blâme les musiciens « lorsqu'ils mettent en parties les airs et les chansons dont les paroles expriment la passion d'une personne singulière, lesquelles ne sont propres que pour des chants de récits à une voix seule ». Il veut que l'on ne fasse chanter les chœurs (c'est-à-dire les passages à plus d'une voix) que dans les reprises, et que les paroles, si elles ne sont pas nouvelles, aient été récitées auparavant par « des voix singulières... pour n'en pas confondre la prononciation. »

C'est au sujet des pièces de concert que Perrin s'exprime de cette sorte, il est vrai. Mais en maints endroits il a soin de nous prévenir que les pièces latines sont conçues dans le même esprit.

deles, mi- se- re- mi-ni, mi- se- re- mi- ni. Se- da- te

pre ci-bus, se- da- te pre- ci-bus fu- ro- rem, fu- ro- rem Do- mi-ni, fu-

ro- rem Do- mi- ni, fu- ro- rem Do- mi- ni; « Heu, cru- ci- or

pœnis crude- libus, pœnis crude- li- bus, heu, cruci-or, heu,

cru ci- or pœ- nis crude- li- bus, pœ- nis, pœ-

nis cru- de- li- bus! » Hæc di-cit a- ni-ma, ter- ra sub

in- fi- ma, hæc di-cit a- nima, ter-ra sub in- fi- ma, Lan-

guens, lan- guens, lan- guens in i- gni-

3 4 3

bus. O fi- de- les, mi- se- re- mi- ni. O fi-

6 4 3

de- les, mi- se- re- mi- ni, mi-se- re- mi- ni. Se- da- te

pre- ci-bus, se- da-te pre- ci-bus fu- ro-rem Domi-ni. O fi-

7 6 7 6 ♭ 4 ♯

deles, mi- se- re- mi-ni, mi- se- re- mi- ni. Se- da- te

pre- ci-bus, se- da- te pre- ci-bus fu-ro- rem, fu- ro- rem Do-mini, fu-

ro- rem Do- mini, fu- ro- rem Do- mi- ni.

(A suivre.)

H. QUITTARD.





Qu'est-ce que l'exécution et le chant traditionnels dans la liturgie ?

Je demande pardon à ceux qui me liront d'employer un titre peut-être long, mais, tout en ayant à cœur la concision, il faut savoir aussi être précis. Et les critiques portées contre ce que nous appelons l'*exécution traditionnelle*, les demandes d'explication sur ce vocable, justifient le titre donné à cette étude.

Ce n'est pas seulement l'exécution du chant traditionnel, c'est encore le texte même de ce chant sur lequel on soulève des objections, et à la tradition, suffisamment respectable — elle a au moins quelque mille ans — on prétend opposer une méthode « plus traditionnelle, très traditionnelle, archi-traditionnelle ».

Je l'ai déjà dit, et je le répète : je ne sais sur quoi les contradicteurs peuvent s'appuyer. Pour mon compte, je considère comme *nulles* leurs thèses, et l'exposé de ce qu'ils apportent à l'appui ne me paraît pas concluant. On m'a accusé d'avoir seulement « essayé » la critique scientifique des divers systèmes proposés depuis quelques années : je la poursuivrai donc ici, sommairement peut-être, mais justement, et la meilleure manière de le faire sera, en répondant aux objections, d'entreprendre la défense des idées que les partisans de ce que nous croyons être la saine tradition ont embrassées. Qu'on se rassure : ni cette critique ni cette défense ne traîneront en longueur.

***

Qu'est-ce que l'exécution traditionnelle du chant liturgique ?

Si j'interroge l'usage constant des diverses Églises, depuis de longs siècles, je constaterai que les bases de cette exécution sont : 1° chaque son noté a une valeur de durée sensiblement égale à ceux qui l'entourent ; 2° on rend longues les notes qui marquent les coupes des phrases musicales ; 3° les autres sons qui doivent être tenus longuement sont indiqués par la notation ; 4° l'accent, soit grammatical, soit musical, a une prépondérance considérable.

On remarquera que je ne parle pas du genre d'exécution qui veut donner une valeur différente aux sons d'après la forme des signes qui

l'expriment : cette théorie n'a qu'un demi-siècle d'existence. Quant aux prétendues semi-brèves et à l'allongement de l'accent, on commença à les introduire dans le chant vers le XVIIe siècle. Les raisons historiques viennent en aide aux raisons de théorie pour ruiner les systèmes d'exécution basés sur ces principes, et nulle personne ayant étudié l'histoire musicale ne les soutient plus aujourd'hui, pas même les modernes propagateurs d'autres procédés ; un seul point de contact réunit ces derniers dans la diversité de leurs opinions : *la divisibilité des temps*, opposée à l'usage traditionnel qui ne voit dans la durée des notes que des combinaisons de sons brefs et de sons longs.

On veut bien reconnaître, du reste, qu'en général, cette traditionnelle théorie remonte fort avant dans le moyen âge.

*
* *

Qu'est-ce que le chant traditionnel ?

C'est celui dont le texte mélodique concorde pour toutes les églises suivant un même rit, le romain par exemple, depuis la plus haute époque à laquelle nous puissions remonter : *quod semper*, *quod ubique*, *quod ab omnibus*. Ce n'est que dans les manuscrits anciens et les imprimés faits sur eux qu'on trouve cette unité. En France, jusqu'à la veille de la Révolution, l'Église de Lyon, en conservant sa vieille liturgie, avait seule en notre pays conservé ce chant traditionnel ; elle répudia l'un et l'autre quelques années avant d'être emportée dans la tourmente.

Dès lors, à notre époque, pour relever ce chant traditionnel là où il est tombé, il a suffi de publier des livres conformes à ces anciens exemplaires. C'est ce qu'avait essayé de faire la commission de Reims-Cambrai, ce que réussit mieux le chanoine Hermesdorff pour l'Église de Trèves, ce que réussirent mieux encore les Bénédictins de Solesmes et ceux qui les ont suivis. Car les premiers, tout en tentant de suivre les manuscrits, avaient cru bien faire d'en modifier non seulement la notation, mais la ligne mélodique et rythmique elle-même. Les derniers ont, au contraire, reproduit avec le texte la notation des vieux livres latins, et interprètent avec la méthode traditionnelle ce vieux chant traditionnel

*
* *

Mais ici vient s'appliquer la première objection.

Certains bons esprits se scandalisent facilement ; ils ont été effrayés de ce que la première édition bénédictine, faite principalement par Dom Pothier, ait été corrigée dans une seconde commencée par Dom Mocquereau. Les autres divergences des chants publiés par M. Wagner ou par moi ont achevé de les dérouter. Enfin, lorsque le Saint-Père, dans un esprit de haute sagesse et de prudence vraiment admirable, arrête ces diverses tentatives et réunit tous les efforts vers un but commun : l'Édition Vaticane, on crie d'avance au manque de sens critique qui caractérisera cette entreprise !

Disons d'abord (parce que je crois nécessaire d'éclairer tout le monde) pourquoi les variantes des textes publiés jusqu'à maintenant.

On a dit qu'il valait mieux s'en tenir au texte unique d'un manuscrit reconnu authentique, que de publier une synthèse des manuscrits. On a même été jusqu'à comparer le Graduel bénédictin à un manuscrit ancien et à compter comme « fautes » les variantes de l'un à l'autre !

S'il s'agissait de publier un texte conservé seulement par quelques manuscrits, répartis sur un espace de temps peu considérable — comme la *Chanson de Roland,* — on conçoit certes que cette façon de procéder puisse être employée. On reproduirait le texte du manuscrit type ou plus voisin de l'original, en indiquant les variantes des autres.

Ici, la même critique ne peut être suivie. Pourquoi? Parce que, d'abord, il y a dans le chant traditionnel deux fonds distincts : l'Antiphonaire grégorien et les pièces ajoutées. Secondement, parce que les bons manuscrits de l'un et des autres ne sont pas seulement quelques unités ; mais rien que les plus anciens, et les meilleurs, se comptent par plusieurs douzaines, et les copies par centaines ! J'en ai parlé récemment dans la *Tribune de Saint-Gervais.*

Placée sur ce terrain, la critique à suivre pour l'établissement du texte du chant liturgique est la même que pour tel autre texte liturgique ou scripturaire : répartir les manuscrits par école ou par lieu d'origine, en déduisant d'abord la leçon de chaque école, dont nous connaissons les raisons d'être, et de là conclure à la leçon générale.

Que dirait un exégète si quelqu'un venait compter comme fautes les variantes de la Vulgate en face d'un, du meilleur manuscrit de la Massore ?

Est-ce d'après ce dernier qu'on juge souverainement de la leçon de l'Écriture ?

Ainsi en est-il des manuscrits du chant d'église. Parmi les plus anciens, il n'en est point qui soit plus authentique que son voisin : ils le sont tous autant, et ne présentent entre eux que des détails de variantes. Une seule présomption pourrait être établie en faveur des manuscrits romains.

Or, voici ce qui est arrivé pour les publications faites depuis la rédaction du *Liber Gradualis* de Solesmes. Dom Pothier et les moines de la célèbre abbaye ont eu d'abord à créer de toutes pièces la paléographie et la critique des textes grégoriens, comme Mabillon et ses confrères de Saint-Germain-des-Prés avaient créé la diplomatique. Puis ils ont eu à rechercher les manuscrits les meilleurs : mais alors, il y a trente ans et plus, nombre de bibliothèques n'avaient point rédigé leur catalogue ; certains livres même, dans les catalogues existants, étaient portés avec des titres et des dates inexacts. Dom Pothier et ses confrères ont rédigé leur édition avec toute la critique dont ils ont pu s'entourer ; mais, par la force même des choses, leurs moyens d'information, quoique excellents, et comptant parmi les meilleurs, se sont trouvés relativement restreints.

Depuis, eux-mêmes en ont cherché d'autres, et, de tous côtés, à leur

exemple, les travailleurs libres en ont fait autant. A l'heure actuelle, on peut dire que, sous l'impulsion donnée par les Bénédictins, on connaît à peu près tous les anciens manuscrits de chant grégorien conservés dans les bibliothèques de l'Europe.

Lorsqu'eux-mêmes ont eu à imprimer une nouvelle édition, l'ancienne étant épuisée ou mise sous scellés par ordre du gouvernement, ils auraient pu s'en tenir à la reproduction de la première, en continuant d'amasser les moyens d'information, afin de les employer plus tard. Ils ont préféré profiter immédiatement de ce qu'ils avaient.

En même temps, dans la pénurie de livres conformes à l'ancienne tradition, d'autres chercheurs ont publié, de leur côté, le résultat de leurs travaux. Je mets encore en regard de ces faits les exégètes, et leur dis : Qu'en serait-il résulté pour la publication d'un texte de l'Écriture ?

Dès lors, le Souverain Pontife, ému à la fois du trouble apporté par ces éditions divergentes et des attaques prodiguées aux unes et aux autres, décide de réunir les résultats de tous ces travaux.

Sera-ce en réunissant purement et simplement les leçons déjà publiées, et en les corrigeant l'une sur l'autre? Non ; ce que veut le Pape, c'est profiter des méthodes déjà suivies et couronnées de succès dans ces éditions, mais en les appliquant sur la plus grande échelle possible. Il était donc juste que Pie X confiât le travail aux Bénédictins de France, avec l'aide de tous ceux qui se sont spécialisés dans la question, et qui s'estiment heureux et honorés d'une semblable distinction. De sorte que l'édition romaine du chant liturgique offrira exactement aux musiciens ce qu'une édition de l'Écriture, publiée de telle sorte, offrirait aux exégètes.

Quant à supposer que les uns des travailleurs évinceront les autres, ou que la Commission Pontificale se bornera à dire : *Amen!* à ce qui lui sera proposé par quelques-uns, c'est aussi injurieux pour les intentions du Pape que pour la dignité personnelle des membres de la Commission.

***

Ces quelques explications, brèves mais, je pense, concluantes, rassureront les esprits en quête de vérité, ébranlés par les premières des objections dont j'ai parlé. Après avoir établi ainsi les marques d'authenticité des textes traditionnels, reste à examiner si leur interprétation, traditionnelle aussi, peut être considérée comme satisfaisant suffisamment aux données positives et aux résultats les plus récents des recherches scientifiques.

(*A suivre.*) AMÉDÉE GASTOUÉ.





QUESTIONS PRATIQUES

DE QUOI SE COMPOSE UNE MAITRISE ?

J'arrivai une fois en qualité de maître de chapelle dans une église de quelque importance, et le curé, m'ayant présenté aux organiste, chantres et enfants, me dit à peu près ceci : « Voici, Monsieur, la maîtrise de notre église ; je pense que vous tirerez de ces éléments qui vous sont confiés au moins tout ce que votre prédécesseur en obtint. Nous avons du reste un répertoire musical très brillant pour les grandes fêtes : *messe du Sacre*, de Chérubini, entre autres ». J'avoue que je fus enchanté d'être tombé aussi bien : évidemment, cette maîtrise était excellente.

Hélas ! je déchantai bien vite. Sur quinze enfants, on ne faisait aucune distinction entre les soprani et les alti ; tous hurlaient avec ensemble la même partie ; quant à l'émission, à l'articulation, à la pose de la voix, nulles. Du côté des hommes, une ancienne basse de cathédrale, usée par l'ivrognerie, et qu'on avait... mettons : priée de s'en aller : mon église en avait hérité ; un choriste du théâtre, qui pouvait à la rigueur passer, quant au registre, pour un baryton, mais ignorant du solfège de musique et de plain-chant et ne sachant pas ce que c'était que chanter juste : heureusement, son timbre étouffé n'avait aucune sonorité ; pour le troisième, baryton aussi, il avait fait partie d'une chorale cécilienne de la Lorraine annexée : c'est dire qu'il était le meilleur, mais c'est à peu près tout ce qu'on en pouvait dire. Quant à la partie de ténor, elle était confiée au maître de chapelle lui-même, tel Palestrina ou Josquin de Prés. Mais que le maître chantât ou ne chantât point, cela avait peu d'importance, car l'orgue accompagnait tous les chants avec tous les fonds et toutes les anches : seulement pour les *piano*, on se bornait à enlever les trompette et clairon du grand orgue. Ah ! j'allais oublier la contrebasse, qui soutenait (?) la mélodie du plain-chant avec les superbes sons que vous supposez.

Les profanes pourraient croire que j'exagère : les professionnels savent que cette description, rigoureusement exacte, pourrait malheureusement s'appliquer à beaucoup de maîtrises.

Laissons de côté le répertoire, la direction et l'interprétation, et ne nous occupons aujourd'hui que des éléments qu'une pareille maîtrise devrait contenir, pour assurer un service digne de l'église et de l'art.

Une maîtrise de force moyenne, pour une église ordinaire, doit être composée d'au moins une quinzaine d'enfants et trois hommes.

Les hommes doivent pouvoir comprendre deux basses, pas trop profondes, et un baryton élevé, pouvant exécuter les parties de second ténor qui ne montent pas trop haut. Dans une maîtrise de ce genre, il est en effet fort difficile d'avoir un vrai ténor, d'abord parce qu'il en est peu de bons, et ensuite parce qu'il lui serait impossible de soutenir le plain-chant habituellement avec les autres, la vraie voix de ténor se prêtant difficilement à chanter dans le registre moyen des autres voix chantant à l'unisson. Or, l'église n'a pas toujours le moyen de payer quatre chantres ; si elle le peut, tant mieux : le quatrième sera le ténor rêvé.

Pour le plain-chant à l'unisson, un graduel par exemple, les hommes chanteront le répons en chœur, et le verset sera exécuté par le baryton ou le ténor, suivant les cas. C'est dire que les trois ou quatre hommes doivent connaître aussi bien le plain-chant que la musique. Je suppose du reste que le maître de chapelle peut les faire travailler un peu, ne serait-ce qu'une demi-heure par semaine, à condition qu'ils lisent suffisamment, bien entendu.

Du côté des enfants, le nombre des soprani devra toujours être plus grand que celui des alti. Il est difficile de fixer exactement ces proportions : cela dépend du volume des voix, de la force de leur timbre, de la façon dont elles portent. Si les soprani sont faibles — et c'est le cas le plus fréquent, — il en faudra davantage.

Quant aux alti, il existe à leur égard des idées extraordinaires dans certains milieux.

Certains de nos confrères emploient pour cette partie les soprani commençant à muer, et dont la voix baisse, par suite généralement de formation vocale insuffisante : c'est un procédé dangereux.

D'autres prétendent n'en point rencontrer chez les enfants qui leur sont confiés. Il est vrai qu'en général l'alto est plus rare que le soprano, mais en cherchant, on en trouve. Et surtout, c'est le point important, il faut les prendre jeunes, vers huit ans.

Je connais d'excellents musiciens qui n'emploient les enfants qu'à l'époque où leurs voix donnent, sinon le maximum, du moins un minimum appréciable de volume. Pourquoi ? A dix ou onze ans, si l'enfant n'a pas reçu de formation vocale, — ce qui ne veut pas dire des leçons de solfège, — les cordes vocales se tendront plus difficilement. Tel sujet, pris deux ans plus tôt, aurait fait un bon alto ou un bon soprano, qui n'a plus qu'une voix moyenne, incapable de monter sans crier, ou ne donnant au grave que des sons étouffés.

Prenez donc toujours les enfants jeunes ; ils s'habituent d'abord au service religieux et au répertoire, et leur voix, petit à petit formée par vous, arrive à donner plus tard son plein effet sans difficulté.

Notator.

N. B. — La prochaine fois, je parlerai de *la Musique moderne*.



Nouvelles de la Musique d'Église

Encore que cette double information ne concerne point spécialement la musique d'église, les nouvelles qu'elle apporte intéressent trop nos communes études pour que nous ayons le droit de les négliger ici.

En premier lieu, un arrêté du ministre de l'Instruction publique charge M. Jules Combarieu, inspecteur de l'Académie de Paris, docteur ès lettres et directeur de la *Revue musicale*, d'un cours au Collège de France consacré à l'enseignement supérieur de l'histoire de la musique.

M. Jules Combarieu a été le premier qui ait osé introduire les questions musicales dans la grave Sorbonne. Sa thèse sur les *Rapports entre la musique et la poésie considérées au point de vue de l'expression* fut couronnée par l'Institut, à l'Académie des Beaux-Arts. Depuis, il a publié une *Théorie du rythme dans la composition moderne d'après la théorie antique*, ainsi qu'un *Essai sur l'archéologie musicale au XIXe siècle et le problème de l'origine des neumes*. M. Jules Combarieu a eu ensuite l'heureuse idée de faire fac-similiser les *Fragments de l'Énéide en musique d'après un manuscrit inédit*, cherchant par là à montrer les liens étroits qui unissent la philologie à la musique. Enfin, dans la *Revue musicale*, qui en est à sa quatrième année d'existence, cet excellent confrère publie à chaque numéro des articles qui sont véritablement des modèles du genre, bien troussés courts et instructifs. C'est qu'en effet l'érudit est un délicat humaniste et un très aimable homme, dont le commerce est tout plaisir et tout profit.

Ce cours est fondé à titre d'essai pour une durée de cinq années, en vertu de la donation Mors. Le ministre de l'Instruction publique a fait un choix heureux, et s'il nous reste un dernier souhait à formuler, c'est qu'au bout des cinq années assurées, le gouvernement et les Chambres se mettent d'accord pour perpétuer un enseignement, dont la place était tout indiquée au Collège de France.

En second lieu, le vice-recteur de l'Académie de Paris a délégué notre confrère et ami M. Amédée Gastoué dans les fonctions de professeur de chant au lycée Montaigne. La haute compétence de M. Gastoué dans les questions de musique liturgique fait trop souvent oublier que c'est en outre un musicien bormé à la bonne école et qui sait y former les autres.

Pierre Aubry.

Paris. — Le commencement d'octobre a été marqué par deux faits intéressant également la musique sacrée, quoique d'ordre bien différent : le départ de M. l'abbé Perruchot, et la mort de M. Samuel Rousseau.

M. l'abbé Perruchot, dont le zèle pour les labeurs de l'art et du sacerdoce ne s'est jamais démenti depuis tant d'années, a résigné ses fonctions de maître de chapelle de Saint-François-Xavier, dont il avait fait la paroisse modèle quant au chant d'église.

Sa santé fatiguée l'a contraint de s'éloigner — temporairement — de Paris, et d'aller passer quelques mois au pays du soleil. Mgr l'évêque de Monaco, où doit séjourner l'éminent musicien d'église, l'a prié de se consacrer pendant ce temps à l'organisation de la maîtrise de sa cathédrale, selon les principes de la restauration de la musique sacrée, telle que la demande le Pape.

Ce sera un attrait de plus pour la Côte d'azur, mettant une note religieuse là où les fêtes mondaines et la passion de l'or laissaient tant de gens indifférents aux choses de la piété et de l'art dans ce qu'il a de plus élevé.

Et lorsque, l'an prochain, M. l'abbé Perruchot reviendra parmi nous, ce sera pour servir avec plus de force et une énergie nouvelle les nobles idées qu'il a propagées le premier dans Paris, et faire profiter de ses leçons et de ses conseils les musiciens d'église, dont la phalange fidèle aux convenances liturgiques grossit de plus en plus.

M. l'abbé Gréa, curé de Saint-François-Xavier, a de lui-même appelé à succéder à M. l'abbé Perruchot, notre ami M. Drees, son ancien maître de chapelle de Saint-Vincent-de-Paul de Clichy, qui depuis longtemps a d fon dans cette église une maîtrise des plus intéressantes.

— M. Samuel Rousseau, dont nous avons appris la mort trop tard pour l'annoncer dans notre dernier numéro, était né en 1853. Nous n'avons point à retracer ici les étapes de sa brillante carrière : son renom et sa science musicale étaient assez grands.

Ayant succédé à son maître César Franck à la direction de la chapelle de la basilique de Sainte-Clotilde, il s'efforça toujours de maintenir l'art religieux et l'art profane — car il les cultivait tous deux — à un même degré élevé.

Sans doute, nous n'avons jamais partagé, et ne partagerons jamais, les idées mises en pratique par M. Samuel Rousseau dans la musique d'église : elles font, de ce qui devrait être l'auxiliaire de la foi et de la prière, des œuvres dramatiques, des œuvres lyriques, faites sur des paroles religieuses, mais non de la musique sacrée, de la musique liturgique. Et c'est pourquoi, préférant pour ces raisons *la Cloche du Rhin* à sa Messe de Pâques ou au *Libera me*, nous n'en serons que plus à l'aise pour constater l'incomparable correction de ses œuvres, qui ont toutes marqué un bel effort dans le sens du progrès de la musique moderne.

Son successeur à la basilique de Sainte-Clotilde n'est point encore désigné : on chuchote quelques noms ; peut-être le fils continuera t-il l'œuvre du père ? M. Marcel Rousseau est en effet un jeune compositeur qui s'annonce plein de talent.

— C'est le samedi 22 octobre qu'a eu lieu — enfin ! — l'inauguration du monument élevé dans le square de Sainte-Clotilde au prédécesseur et maître de celui dont nous annonçons la mort, l'immortel César Franck. La *Tribune* avait déjà, il y a longtemps, recommandé à ses lecteurs la souscription ouverte pour l'érection de ce monument, si longue à aboutir à un résultat satisfaisant !

Le bon et grand organiste avait cependant, certes, plus de droits à cette solennelle commémoration que la plupart des nombreux statufiés érigés un peu partout en pierre, en marbre, en bronze... ou en carton-plâtre. Voici la description du monument :

Dans un énorme bloc, en pierre du Poitou, pesant environ dix-huit mille kilogrammes, le sculpteur Lenoir a taillé un haut-relief représentant César Franck devant ses claviers, la tête penchée, les bras croisés.

L'auteur de *Rédemption*, de *Rébecca*, de *Ruth*, médite, cependant que plane, au-dessus de lui, le génie de la musique aux ailes éployées, tenant dans la main droite une banderole sur laquelle sont gravés les titres des œuvres principales du célèbre compositeur.

Ce n'était point seulement quelques anciens élèves ou de rares admirateurs, mais une vraie foule de plusieurs milliers de musiciens qui se pressait à cette cérémonie. Le service d'ordre fut vite débordé, et la courtoisie d'élèves de la *Schola*, servant de commissaires, fut mise à rude épreuve.

Des discours de divers genres, écoutés à des titres divers, furent prononcés par M. V. d'Indy, en remettant le monument à la ville de Paris, par M. de Selves, préfet de la Seine, M. Théodore Dubois, M. Marcel, directeur des Beaux-Arts, qui fit un portrait vibrant de César Franck, artiste chrétien et si éloigné des conventions d'école, enfin par M. Colonne, qui avait osé le premier monter une œuvre de l'illustre compositeur.

Après le départ des personnages officiels, la foule fut guidée par M. l'abbé Gardey, curé de Sainte-Clotilde, vers la grande basilique, presque trop petite, où il prononça une superbe allocution, tandis que MM. Tournemire, Gigout, Dallier, Mahaut, Pierné faisaient entendre aux grandes orgues, et la maîtrise au chœur, quelques-unes des plus belles œuvres du plus grand musicien chrétien du XIXe siècle.

ENCORE LE CONGRÈS D'ARRAS. — M. A. Gastoué, en nous faisant parvenir un article sur *La tradition dans l'exécution du chant liturgique*, nous communique la note suivante ;

« Le compte rendu que j'ai fait dans la *Tribune de Saint-Gervais* (n° d'août-septembre 1904) du Congrès de musique religieuse tenu au mois d'août à Arras, n'a pas eu, paraît-il, la fortune de plaire à certains lecteurs, quelque peu chiffonnés du ton humoristique que j'y ai employé. C'est au moins ce qui résulte de correspondances qui me sont parvenues.

« M. l'abbé Mathieu, qui rédige lui-même avec tant d'humour la *Musique sacrée* de Toulouse, me reproche gentiment de ne pas avoir indiqué en détail pourquoi il avait tenu la tribune trois quarts d'heure. C'était sur : « la question de l'accent ; « question fort importante pour l'interprétation du plain-chant; puis, des critiques sur « l'interprétation bénédictine ; enfin, quelques observations sur le sens donné à cer- « taines règles du *Motu proprio*. Dom Pothier m'a fait l'honneur de me répondre. « J'aurais été reconnaissant à M. Gastoué de citer la première phrase du Révérend « Père : « Monsieur l'abbé, nous avons l'air de n'être pas d'accord — nous en sommes « bien plus près qu'il ne paraît ; nous allons bientôt nous embrasser. »

« Voilà qui est fait, et je pense que M. l'abbé Mathieu ne m'en voudra pas de l'avoir oublié sans le vouloir.

« D'autre part, dans une lettre imprimée et envoyée à diverses personnes, M. l'abbé Boucher fait la critique de mes actes et de mes écrits au sujet du congrès d'Arras.

« Les explications publiques qui m'y furent demandées — et en particulier par M. l'abbé Delépine, le dévoué organisateur du congrès, et par M. l'abbé Boucher — n'ont point satisfait ce dernier.

« Quoique j'aie en horreur toute polémique personnelle, je ne puis toutefois m'empêcher d'admirer avec quelle perfection toute sténographique M. l'abbé B. reproduit les fragments, les moindres fragments, de ce que j'ai pu dire, à l'exception toutefois des raisonnements les plus concluants. Peut-être cependant ces quelques mots plus précis lui ont-ils échappé, au milieu du chassé-croisé des interruptions.

« Loin d'en vouloir à M. l'abbé B., je le tiens « quitte des sérieux dommages (et intérêts ?) » (*sic*) qu'il aurait pu « inconsidérément » me causer; je le remercie plutôt de ce que les objections dont il s'est fait le porte-parole, sans les adopter, et qu'il a répandues par la presse sans les défendre, me fournissent l'occasion d'exposer mes raisons d'admettre l'*exécution traditionnelle* du chant liturgique comme suffisamment appuyée par les données scientifiques. »

— Nous remettons au mois prochain la suite de notre correspondance, regrettant de ne pas avoir aujourd'hui la place de parler de l'intéressant Cours d'instruction des sociétés alsaciennes de musique religieuse, et du festival de Leipzig. Nous mentionnerons seulement la mort de P. Piel, bon compositeur allemand de l'école moderne, maître de chapelle des plus compétents, et fort regretté au delà du Rhin.

JEAN DE MURIS.

Le Gérant : ROLLAND.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

Dixième Année N° 12 Décembre 1904

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

ABONNEMENTS	BUREAUX	ABONNEMENTS
France et Colonies . . . . 10 fr.	269, rue Saint-Jacques PARIS	Étranger (Union postale) . . 11 fr.

SOMMAIRE

LES CHANTS DE LA MESSE

(*Fin*)

Dans l'Église latine, l'usage de chanter un psaume pendant qu'on distribuait la communion, avait commencé à Carthage, au temps de saint Augustin[1].

Il est probable qu'il dut s'introduire à Rome vers la même époque, car le pape saint Damase, à la persuasion de saint Jérôme, adopta plusieurs coutumes des Églises d'Orient[2]. Or, saint Jérôme mentionne, en plusieurs endroits, celle de chanter l'antienne *Gustate et videte* au moment de la communion[3].

Saint Augustin fait aussi allusion au chant du psaume 33 et cite les versets 6 et 9 comme s'appliquant à la réception de l'Eucharistie[4].

Cassiodore, un siècle et demi plus tard, dans son commentaire sur le

1. Aug. *Retract.*, l. II, c. 11.
2. Gregor., *Ep. ad Joan. Syracus.*
3. Quotidie cœlesti pane saturati, dicimus : *Gustate et videte quoniam suavis est Dominus.* (Hieron., *in Is.*, l. II, c. V, v. 20.) Cf. *Ep. 27 ad Luc.*
4. Sed tu qui cantasti : *Benedicam Dominum in omni tempore.* — Nos ad eum accedamus ut corpus et sanguinem ejus accipiamus... nos manducando crucifixum et bibendo illuminamur : *Accedite ad eum et illuminamini.* — Aperte modo de ipso sacramento vult dicere : *Gustate et videte quoniam suavis est Dominus.* (Aug., *Enarrat. in ps. 33.*) Cf. *In ps. 144 et Serm. 222.*

psaume 33, laisse également entendre que ce psaume se chantait au moment de la Communion [1].

Le verset *Gustate et videte* est indiqué comme antienne de communion au huitième dimanche après la Pentecôte, dans tous les manuscrits de l'Antiphonaire. Elle était suivie du psaume 33 avec lequel elle alternait [2].

A Milan, on retrouve ce même verset dans le *Transitorium* de la deuxième férie *in Albis*. On sait que ce mot de *Transitorium* sert à désigner l'antienne de la communion dans l'Antiphonaire Ambrosien. Mais saint Ambroise semble plutôt indiquer qu'on chantait à ce moment ce verset du *Cantique des cantiques :* « Mangez, ô mes amis ; buvez et enivrez-vous, ô mes frères [3].

La liturgie mozarabe chante encore tous les jours, avant la communion, sauf pendant le Carême et le temps pascal, les versets suivants tirés du psaume 33 :

« *Gustate et videte quam suavis est Dominus. Alleluia, alleluia, alleluia.*

℣ *Benedicam Dominum in omni tempore, semper laus ejus in ore meo. Alleluia, alleluia, alleluia.*

℣ *Redimet Dominus animas servorum suorum, et non delinquet omnes qui sperant in eo. Alleluia, alleluia, alleluia.*

℣ *Gloria et honor Patri, et Filio, et Spiritui sancto, in sæcula sæculorum, Amen. Alleluia, alleluia, alleluia.* »

Cette antienne porte le nom de *Ad accedentes.*

Il y a tout lieu de croire que ce même chant était en usage dans l'ancienne liturgie des Gaules. Saint Germain, de Paris, l'appelle *Trecanum* et dit que c'est un symbole de la foi en la sainte Trinité. Il se compose en effet de trois versets suivis du *Gloria Patri*, et après chaque verset, on répète trois fois *Alleluia.* Saint Germain ajoute qu'après avoir dit les trois versets on reprenait le deuxième et finalement le premier, pour mieux marquer l'unité substantielle des trois personnes divines [4].

Saint Aurélien, évêque d'Arles, en 546, mentionne aussi la psalmodie de la communion, *psallendo omnes communicent* [5].

1. Peracta sunt psalmi hujus sacrosancta mysteria, ubi sic missarum ordo completus est, ut eum conscriptum putes temporibus christianis. Hic enim et hymnorum ordo decursus est; hic ad communionem devotus populus jubetur accedere... (Cassiodor., *In ps.* 33.)

2. Tommasi, t. V, p. 139.

3. Unde et ecclesia hortatur filios suos, hortatur proximos, ut ad vera sacramenta concurrant, dicens : Edite, proximi mei, et bibite, et inebriamini, fratres mei. (*Cant.*, V, 1.) — (Ambros., *De mysteriis*, n. 58.) Cf. Magistretti, *La liturgia della Chiesa Milanese*, p. 112.

4. Trecanum vero quod psalletur signum est catholicæ fidei de Trinitatis credulitate procedere. Sic enim prima in secunda, secunda in tertia, et rursum tertia in secunda, et secunda rotatur in prima. Ita Pater in Filio, mysterium Trinitatis complectet. Pater in Filio, Filius in Spiritu sancto, Spiritus sanctus in Filio et Filius rursum in Patre. (German. Paris, *Ep. I.*) Cf. Gerbert, *De cantu* .., t. I, p. 126.

5. Aurel., *Reg.*, part. II.

Le rite mozarabe a de plus, après la communion, un cantique d'actions de grâces ainsi formulé : *Repleti Christi corpore et sanguine, te laudamus, Domine. Alleluia, alleluia, alleluia.*

Tous les Missels Irlandais contiennent une formule analogue comme antienne après la communion :

Refecti Christi corpore et sanguine, tibi semper, Domine, dicamus Alleluia. Cette antienne y est accompagnée du psaume 116 : *Laudate Dominum omnes gentes*, qui se chantait en entier et était suivi du *Gloria Patri* [1].

On trouve, dans les mêmes documents, plusieurs séries d'antiennes *juxta communionem* ou *ad communicare*, où se rencontrent le texte du *Cantique des cantiques* mentionné par saint Ambroise : *Comedite, amici*, et les versets 2 et 9 du psaume 33 : *Benedicam Dominum. — Gustate et videte* [2].

L'Antiphonaire de Bangor renferme aussi une hymne, en vers rythmiques, invitatoire à la communion. Elle débute ainsi :

Sancti venite,
Christi corpus sumite ;
Sanctum bibentes
Quo redempti sanguine [3].

La préface du *Leabhar Breac*, œuvre du septième ou du huitième siècle, raconte qu'on entendit, dans l'église de Saint-Sechnall, un chœur d'anges qui psalmodiait cette hymne. Elle se chante, ajoute l'écrivain, dans les églises d'Irlande, pendant que le peuple communie [4].

Un grand nombre d'églises avaient autrefois un chant analogue pour inviter le peuple à participer aux saints mystères. Un des plus répandus était l'antienne : *Venite, populi, ad sacrum et immortale mysterium*, qui s'est conservée à Milan, sous forme de *Transitorium*, le jour de Pâques, et qui se chante encore à Lyon, aux fêtes de Noël, Pâques et Pentecôte, pour la communion générale du peuple.

On la trouve sous la rubrique : *Ad communicandum* ou *Ad accedendum* dans plusieurs manuscrits italiens, provenant d'églises où la liturgie romaine était en vigueur, et dans des manuscrits anglais. Dom Cagin croit que cette antienne est un emprunt fait à la liturgie grecque [5].

Ce n'était pas la seule qu'on chantât avant la Communion. Dans d'autres manuscrits, on trouve sous le titre de : *Ante communionem antiphona*, une suite de versets qui débutent par ces mots : *Emitte Spiritum sanctum tuum, Domine.* Ils étaient chantés alternativement par le diacre et le chœur [6].

1. V. Warren, *Liturgy and Ritual of the Celtic Church*, pp. 165, 171, 173, 192, 225.
2. *Ibid.*, pp. 177, 191, 242.
3. *Ibid.*, pp. 187.
4. *Ibid.*, p. 110.
5. V. Mémoire sur l'antienne : *Venite populi*, par le chanoine St. Morelot (ap. C. Daux. *Deux livres choraux monastiques*, pp. 137 et suiv. et planches V et VI).
6. C. Daux, *op. cit.*, p. 104.

A Rouen, le prêtre et, après lui, tout le chœur chantaient avant la communion, *cum suavi vocis modulatione* : *Hoc est corpus quod pro vobis tradetur, Hic calix novi Testamenti est in meo sanguine, dicit Dominus* [1].

Dans quelques églises, la messe finie, l'évêque, en retournant à la sacristie, chantait avec les diacres et les autres clercs l'hymne des trois enfants et le psaume *Laudate Dominum in sanctis ejus* [2].

Les *Ordos* romains ne mentionnent que la psalmodie antiphonée qui se chantait pendant la communion. Voici comment ils décrivent les cérémonies, qui l'accompagnaient à la messe pontificale.

« La fraction terminée, l'archidiacre prenant le calice et le diacre la patène, se rendent auprès du trône du Pontife. Celui-ci communie avec une parcelle de l'hostie et met l'autre dans le calice, en disant : *Fiat commixtio...* Il boit ensuite au calice, que présente et soutient l'archidiacre. Les évêques et les prêtres s'approchent alors du Pontife, qui dépose dans leurs mains une parcelle du pain consacré, et vont la consommer au côté gauche de l'autel, sur lequel ils appuient les mains. L'archidiacre, venant avec le calice au côté droit de l'autel, annonce la prochaine station, puis verse une partie du vin consacré dans la coupe que tient un acolythe. Il remet ensuite le calice au premier des évêques qui, après avoir bu, le présente aux autres évêques et aux prêtres. L'archidiacre et, à sa suite, les diacres vont recevoir la communion du pontife et viennent la consommer au côté droit de l'autel, puis ils reçoivent le précieux sang que leur présente le premier évêque.

« Le Pontife communie alors les primiciers et les secondiciers, tandis que le sous-diacre recevant le calice des mains de l'évêque, en retire, *cum colatorio minore*, la parcelle consacrée et la dépose dans la coupe qui doit servir à la communion du peuple. On y vide aussi le contenu des calices.

« Le Pontife descend alors de son trône et l'archidiacre fait signe à la *Schola* de chanter l'antienne pour la communion, qui est répétée par les sous-diacres placés au côté gauche des chancels.

« Le Pape donne la communion sous l'espèce du pain aux primats, tribuns, comtes et juges, et à tous ceux, hommes et femmes, qu'il lui plaît de communier de sa main. A sa suite, les diacres leur présentent le calice.

« Le Pontife retourne alors à son trône et les évêques ou les prêtres donnent la communion aux membres de la *Schola* et au reste du peuple, tandis que les diacres distribuent le précieux sang.

« Quand l'archidiacre voit que la communion touche à sa fin, il fait signe à la *Schola* de dire le *Gloria Patri*, et les sous-diacres répètent l'antienne, qui est de nouveau reprise par la *Schola,* après le *Sicut erat* [3]. »

1. Gerbert, *De cantu...*, t. I, p. 459.
2. V. Martène, *De ant. Eccl. rit.*, l. I, c. IV, art. 12, *Ordin.* 11 et 12.
3. *Ordin. Rom. I, II et III*, ap. Mabillon. — Cf. *Ord. Rom. Cod. S. Amandi*, ap. Duchesne, *Origines...*, pp. 462, 463.

L'antienne de la communion était anciennement toujours accompagnée d'un psaume, qui était ordinairement le même que celui de l'Introït, à moins qu'un autre ne fût indiqué [1]. L'Antiphonaire grégorien et les anciens Missels en offrent de nombreux exemples, comme Tommasi en fait la remarque [2].

Le premier chœur chantait d'abord l'antienne, que reprenait le second chœur, puis, après chaque verset du psaume dit par le premier chœur, le deuxième chœur répétait l'antienne, qui était encore chantée alternativement par l'un et l'autre chœur à la suite du *Sicut erat* [3].

C'est pour cela que les anciens auteurs appellent cette antienne : *Vox reciproca* [4].

L'usage de cette psalmodie antiphonée se maintint jusqu'au temps d'Innocent III, à la fin du treizième siècle, et existait encore un siècle plus tard dans quelques églises [5]. Mais quand on eut supprimé le psaume, l'antienne se chanta après la communion [6].

Les tropes, qu'on a ajoutés au chant de la communion, affectent plusieurs formes. Les uns servent de préface au texte liturgique, les autres le suivent en forme de conclusion, d'autres s'interpolent entre les différentes parties de l'antienne ; quelques-uns plus complexes et plus solennels alternent avec diverses répétitions de l'antienne. On y trouve aussi l'indication d'un psaume suivi du *Gloria Patri*, avec lequel parfois s'entremêle le trope [7].

FIN. ABBÉ J. DUPOUX.

1. *Microlog.*, c. 18.
2. *Præf. ad Antiph.*, p. XXXVII.
3. *Consuet. Cluniac.* — Cf. *Microlog.*, c. 18.
4. Amalar., *De off. div.*, l. I, c. 33. — Honorius Augustod., *Sacrament.*, c. 88.
5. Reciprocando in quibusdam ecclesiis cantatur. (Durand, *Rational.*, l. IV, c. 66.)
6. Antiphona, quæ postcommunio a pluribus nuncupatur, ideo sic appellata est : quoniam post communicationem sive in signum, quod communicatio expleta est, concinitur. (Durand, *loc. cit.*)
7. L. Gautier, *Histoire de la poésie liturgique. Les Tropes*, pp. 164, 165.





Qu'est-ce que l'exécution et le chant traditionnels dans la liturgie ?

(*Suite*)

Une chose assez singulière, dans les critiques portées contre l'école traditionnelle, c'est l'âpreté avec laquelle ses détracteurs combattent soit le sens esthétique, soit les méthodes critiques et pédagogiques de ses divers défenseurs.

« Si un musicien de notre époque, dit-on, mettait la même phrase (il s'agit d'un motif grégorien soumis à une mesure quelconque) dans un motet de sa composition, la trouverait-on si ridicule ? »

Il y a ici quelque confusion : personne ne conteste aux compositeurs le droit de se servir d'un thème, en en modifiant à leur guise le rythme et la mélodie, et les auteurs du chant liturgique en ont usé tout autant, plus même, peut-être, que d'autres. Un bon musicien peut, d'un thème médiocre ou insignifiant, tirer quelque chose de superbe : là n'est pas la question. Il s'agit de savoir si un théoricien peut changer, pour diverses raisons, la notation ou l'exécution traditionnelles d'une mélodie connue, et en usage depuis plus de dix siècles. Je pense qu'il faudrait que ce rythmicien apportât de bien fortes preuves à l'appui de son opinion, preuves s'imposant à tous avec évidence. Or, je ne vois partout que préjugés, confusions, probabilités, vraisemblances, des « peut-être », des « pas possible que » ; ou bien des allégations fausses, — portées de bonne foi, je l'accorde ; — ou encore des jugements hâtifs basés sur quatre mots détachés du texte d'un auteur, sans étude du contexte aussi bien que du milieu ambiant qui peuvent servir à en éclaircir le sens.

Il est vrai qu'à propos des anciens théoriciens, tandis que certains critiques s'efforcent d'y trouver un appui à leurs opinions, d'autres ne les considèrent que comme reflétant dans leurs œuvres soit leur système, soit les idées de l'époque. Conclusion : en s'appuyant sur les auteurs du IXe et du Xe siècle, on ne peut expliquer le chant grégorien plus vieux de deux ou trois cents ans ! S'il s'agissait de deux arts différents, de la restitution ou de la remise au jour d'une partition ancienne, au moyen de textes théoriques d'un autre âge, je tiendrais cette objection comme sans réplique possible ; mais la rapporter dans le cas présent, c'est la réfuter.

En effet, les auteurs dont il s'agit ont reçu copie de ces chants comme de mélodies qui non seulement n'avaient point cessé d'être en usage dans l'Église depuis plusieurs siècles, mais qui s'étaient propagées de plus en plus, soutenues des théories rapportées par lesdits auteurs, commentées de maîtres dont nous avons les noms, et faisant l'objet de réflexions de divers critiques. C'est là, je pense, un singulier appui à la tradition. Et si nous songeons que la tradition, conforme en tout à l'état de la musique antique vers le IVe siècle, ne cesse de prêcher les théories de cette musique et d'en répandre le goût pendant plusieurs siècles, elle prendra une force plus probante encore.

Des noms? me dira-t-on. Mais il y en a suffisamment pour remplir tout le haut moyen âge[1].

*
* *

Dès le développement et l'organisation première de la musique chrétienne (IVe-Ve siècles), les traités de saint Augustin et de Capella servent à l'enseignement de la rythmique, enseignement conforme, quoi qu'on en dise, à celui des grammairiens et des musicistes gréco-romains; avec le traité de Gaudence, détrôné au VIe siècle par celui de Boèce, voilà les bases de l'enseignement général de la musique dans les écoles romaines de ce temps, comme celles dont s'occupa Cassiodore (de qui nous avons un précieux manuel) et où saint Grégoire le Grand fit son éducation. Bien mieux, nous avons le sentiment du roi goth Théodoric sur le rôle de l'accent dans la musique.

Au commencement du VIIe siècle, c'est à ces mêmes écrits qu'Isidore de Séville, frère de Léandre, l'ami de Grégoire, emprunte les éléments de ses compilations, et non pas d'après l'enseignement des écoles romaines, mais sur ce qu'il a appris en Espagne.

Dans tout ce même siècle, nous suivons pas à pas la diffusion pratique du chant romain de saint Grégoire en Angleterre, et des clercs anglais tels que Aldhelm et Bède, nous ont transmis les principes de l'enseignement rythmique en usage dans les écoles de la Grande-Bretagne en même temps que dans celles de Rome: c'est eux-mêmes qui en témoignent. Au VIIIe siècle, quand les rois francs veulent introduire dans notre pays le chant romain, ils demandent à la fois des maîtres à l'école papale de Rome et à celle d'York, d'où vient le célèbre Alcuin. De celui-ci, nous avons aussi quelques mots sur le sujet qui nous occupe.

Bientôt, devant la multitude d'écoles et de centres de chant qui se forment en France et en Germanie, les évêques demandent de nouveaux traités, et spécialement des manuels pratiques à l'usage des chantres des petites églises. C'est alors qu'Aurélien, Hucbald, le pseudo-Hucbald,

1. Je suis d'autant plus à l'aise sur cette matière qu'elle est celle du cours que je professe à l'École des Hautes Études Sociales, à Paris, cours dans lequel je puis naturellement plus développer que dans un simple article les références et les preuves.

et divers anonymes, écrivent ces livres sur lesquels on vient nous reprocher maintenant de trop nous appuyer, et qui reproduisent cependant, en tout ou en partie, les plus anciens traités ; à preuve Rémi, le maître de saint Odon de Cluny, qui, dans l'enseignement supérieur, commente à l'usage des maîtres quel auteur ? le vieux Martianus Capella, qui, avec Donat, Priscien ou Probus, n'avait point cessé d'être en faveur dans les écoles. Ainsi commence avec le xe siècle le brillant enseignement de l'école parisienne qui nous valut les Odon, et Guy, et tant d'autres.

Cette énumération rapide, mais exacte, de la façon dont s'est transmise la tradition vous paraît-elle suffire à en assurer le côté historique ?

*
* *

Mais pour ce qui est de la méthode, prétend-on, cela ne suffit pas. Et les uns opposent à l'école bénédictine, l'école « simili-bénédictine », « semi-simili-bénédictine » ; on va même jusqu'à distinguer les espèces de ce nouveau genre en « proto, deutero, quasi ». *Risum teneatis, amici !*

Cependant, d'autres, agissant en un sens opposé, prennent dans un sens absolu le critère donné par un des maîtres, critère toujours relatif et peut-être discutable, et en rendent responsable l'École entière. Cette critique est-elle bonne ? est-elle louable ?

Parlons franchement. S'il y a à distinguer entre les méthodes, sur leur sens esthétique, leur sens pédagogique, ou encore sur « l'hypercritique » qui les caractérisent, oui, il y a des divergences, tout le monde le sait, entre ceux qui représentent l'école traditionnelle.

Que notre maître à tous, Dom Pothier, que son principal continuateur, Dom Mocquereau, que Mgr Foucault, ou d'autres, *expliquent* différemment les cas qui se présentent dans le chant, oui, cela est. Qu'ils transcrivent les mélodies en les *annotant* chacun à sa manière, c'est encore vrai. Qu'ils mettent chacun dans leur enseignement leur marque d'*interprétation personnelle*, cela est toujours vrai. Mais, je le demande, ces explications, ces différences de méthode, cette interprétation altèrent-elles l'essence du chant ? Est-ce que cela est particulier à la musique grégorienne ?

Dans notre musique classique moderne, croit-on que M. Théodore Dubois ou M. Hugo Riemann, par exemple, commentent semblablement la forme et la composition d'une fugue de Bach ? Est-ce que Planté ou Diémer interprètent de même manière une sonate de Beethoven ? Tout le monde le sait, oui, il y a des divergences, très profondes parfois, entre les musiciens qui interprètent nos maîtres ; il en est également entre ceux qui s'occupent du chant traditionnel. Et ni la cantilène grégorienne, ni les compositions modernes, n'en sont amoindries.

Il peut donc y avoir des nuances dans la façon dont divers interprètes comprennent les mélodies traditionnelles : pour le simple auditeur, non spécialiste, ces nuances sont imperceptibles, ces différences relativement insignifiantes.

Laissez donc chacun libre d'expliquer comme il l'entend le pourquoi et le comment du chant grégorien ; n'ayez la mauvaise grâce ni d'opposer les uns aux autres, ni de confondre dans de libres opinions personnelles, les confrères réunis sous un même drapeau, quoique chacun apporte à sa défense une tactique différente, suivant son tempérament particulier.

Or, pourquoi, en dépit de ces quelques divergences, sommes-nous ainsi d'accord sur le terrain des faits, de la pratique générale, de ce qu'en un mot nous appelons *la tradition*?

*
* *

C'est que, tous, nous reconnaissons dans la suite de cette tradition, non pas seulement une vague filiation historique, mais un enchaînement ininterrompu de l'enseignement. Il n'y a eu, dans le moyen âge, ni interruption d'un art vivant, ni résurrection d'un art mort ; il y a eu perpétuité de doctrines, jointes à un progrès critique et pédagogique certain, mais portant sur les mêmes bases artistiques.

Tous les auteurs plus haut cités sont restés dans les écoles ; les principes émis par eux n'ont point cessé d'être professés ; leurs écrits se réfèrent les uns aux autres, et il est des points fondamentaux que *tous* expriment clairement, ou supposent nécessairement, depuis les derniers temps de l'empire romain, jusqu'à la fin du moyen âge : cela est-il suffisamment respectable comme durée d'une tradition ?

Ces principes fondamentaux sont :

1° *Le temps premier est indivisible ;*

2° *Les durées, combinant les longues et les brèves, se succèdent dans la mélodie à la manière de celles qu'on emploie dans la littérature ;*

3° *Ces combinaisons peuvent se faire de trois façons : à la manière de la prose* (chants où domine le rythme tonique) ; *par mètres ou par rythmes égaux* (comme dans la plupart des hymnes primitives) ; *en mêlant les pieds et les mètres* [1] (autres chants) ;

4° *Les compositeurs sont libres de suivre ou de ne pas suivre dans la mélodie la quantité métrique des paroles ;*

5° *Ce qui est le lien entre la mélodie et le texte chanté, c'est l'accent.*

Enfin, dès le moment où s'exprime la théorie des neumes, ou groupes de notes, représentés par l'écriture, nous savons que :

a) *Le neume, en soi, n'a pas de valeur déterminée* (il peut, en effet, avoir deux, trois, quatre sons, etc., donc une valeur de deux, trois, quatre temps premiers, etc.).

1. C'est le mélange, que saint Augustin appelle simplement rythme, parce qu'il ne contient pas de mètre régulier et qu'on ne peut par conséquent pas le battre à la façon des mètres ; cette simple observation montre combien est fausse l'interprétation qui voudrait faire de saint Augustin l'inventeur de la théorie que « tous les mètres sont égaux » ! Comment alors énumérerait-il les divers pieds et mètres avec leur nombre de temps, et comment les deux brèves du pyrrhique seraient-elles égales aux huit temps d'un dochmiaque ? Mystère !

*

b) *Les neumes se suivent dans la mélodie à la manière des pieds et des mètres* (voir ci-dessus n°s 2 et 3).

Cette exposition de principes suffit, à notre sens, à prouver le bien fondé de la méthode traditionnelle, qui les suppose nécessairement. Et ils ne sont pas particuliers à la musique des temps qui nous occupent : on les retrouve dans les auteurs latins et grecs des époques antérieures, et ils sont à la base de la musique païenne pendant toute sa dernière période, comme on peut s'en rendre compte par les belles études de M. Gevaert, dont on ne peut manquer de citer le nom à ce propos.

Et notre chant grégorien n'est pas le seul dérivé de l'art antique : il y a aussi celui de l'Église grecque, basé sur les mêmes principes et où règne un ordre rythmique semblable [1]. Or, interprétez nos mélodies traditionnelles avec quelque méthode nouvelle, et aussitôt cette parenté disparaît.

*
* *

Est-il besoin d'autres preuves? Nous avons cité les témoins, reproduit la partie commune de leurs dépositions : d'elles se dégage la conviction certaine, absolue, inébranlable, de la véracité et de la fidélité de ce que nous désignons d'un seul mot : *la tradition!*

Et nous ne sommes pas seuls de notre opinion; qui donc s'est groupé autour des Bénédictins, porte-drapeaux et restaurateurs de cette tradition? Mais tous ceux qui ont fait une étude consciencieuse et approfondie : non seulement des musiciens, mais des littérateurs, des paléographes, des critiques, qu'ils soient ou non catholiques. Faut-il rappeler au hasard pour la France les noms de Guilmant, de d'Indy, de Bordes, d'Aubry? pour les pays allemands, ceux de P. Wagner, de Riemann, d'Urspruch? pour l'Italie, Perosi, Capocci, Tebaldini? ceux de Pedrell, de Worth, etc., pour l'Espagne et l'Angleterre ? et tant d'autres !

Et tandis qu'autour d'eux gravitent par centaines et par milliers les évêques, le clergé, les musiciens d'église, au-dessus de tous se dressent les figures des pontifes Léon XIII et Pie X, qui, en dépit des insinuations intéressées, des calomnies perfides, ont à la fois rendu aux moines pionniers le témoignage de leur bon labeur, et assuré à l'Église le bienfait d'une tradition tant de fois séculaire, rénovée dans ses plus lointaines origines.

Amédée Gastoué.

1. Prétendre que les mélodies byzantines sont soumises à un *chronos* mesuré, c'est confondre les choses d'ordre différent. Il y a dans le répertoire des églises grecques un certain nombre de mélodies mesurées, en mouvement lent, écrites sous l'influence directe de la musique turque, par des compositeurs des temps modernes; mais tout le fond de l'ancienne tradition, appuyé dans ses formes par les manuscrits les plus anciens, est entièrement basé sur l'accent. Prétendre se servir des mélodies en question pour réformer le vieux chant latin, est aussi vain que vouloir se servir des motets de Lambillotte pour restituer les *hirmi* et les *tropaires* des Damascène et des Cosmas. Voyez sur ce sujet les études et les publications de Bourgault-Ducoudray, Christ et Paranikas, P. Gaïsser, P. Thibaut, P. Aubry, etc.



HENRY DU MONT

(*Suite*)

Malgré sa brièveté, malgré la reproduction terminale de la première reprise (ce qui dans ce style reste assez exceptionnel), cette pièce est caractéristique du genre. L'opéra admettra longtemps des airs à reprises à peu près faits sur ce modèle, et bien que cette forme, en principe, semble peu dramatique, il est des cas où, comme ici, elle se justifie en somme assez bien. Mais si cette ordonnance rappelle quelque peu celle des chansons où un refrain se répète après chaque couplet, la contexture du discours musical n'a déjà plus rien de cette régularité mélodique et de cette semi-indépendance vis-à-vis du texte dont s'accommodaient encore les contrepoints des *Cantica sacra* de 1652. Il n'est pas besoin d'une grande attention pour voir comment les divers membres de phrase dont la réunion constitue la mélodie sont exactement mesurés sur les divisions logiques des propositions, comme ils en suivent les élans et les repos, les répétitions ou les alternances. En même temps, le souci du compositeur de traduire fidèlement les sentiments très simples mais bien déterminés de son texte n'apparaît pas moins évident.

Les dialogues du recueil, lesquels ne diffèrent vraiment pas de récits tels que celui-ci, sinon par leurs proportions plus étendues et une recherche réelle des contrastes entre les émotions exprimées par chacun des personnages qui y figurent, les dialogues prêteraient aux mêmes remarques en méritant les mêmes éloges[1]. Car s'il ne faut pas s'exagérer la valeur de ces essais d'expression dramatisée, il est impossible de n'être point touché du charme et de la sincérité qui s'en dégagent, ni de la simplicité pénétrante d'un art déjà sûr et si loin de toute emphase déclamatoire qu'il semble s'ignorer soi-même : tant il se montre partout soucieux d'éviter la recherche et l'affectation.

1. Le *Peccator ubi es ?* a été réédité par la *Schola Cantorum* dans la collection de ses *Concerts spirituels*, et fréquemment exécuté dans les concerts ou à l'église. Il sera facile par l'examen de cette pièce, un des dialogues les plus développés et des meilleurs de Du Mont, de se faire une idée parfaite de ce genre de composition.

La nouveauté de cette formule paraît avoir ravi les contemporains. La vogue en fut immense et dura fort longtemps. Un demi-siècle après leur première apparition, ces motets du Du Mont excitaient encore l'admiration générale. Lecerf de la Vieuville, vers 1700, l'atteste : «... L'art et le savoir infini des motets qui sont venus ensuite, dit-il, n'ont point fait mépriser ceux de Du Mont. On les achète encore, on goûte leurs grâces naïves et ce dialogue d'un ange et d'un pécheur : *Peccator ubi es?* se chante encore avec plaisir... » L'enthousiasme de l'admirateur de Lulli le rend injuste, même dans les louanges qu'il décerne au vieux maître. Car il y a plus de savoir et d'art véritable dans sa docte sobriété que dans l'abondance et la pompe plus décoratives qu'expressives des œuvres d'église issues du Florentin ou de ses imitateurs. Le témoignage n'en reste pas moins précieux, après trente années d'opéra, de l'estime encore professée pour un des plus beaux dialogues de Du Mont[1].

Au point de vue strict des convenances liturgiques, il n'y a pas à se féliciter de cette longue faveur. Elle a contribué à implanter dans les églises la regrettable habitude de substituer aux textes consacrés des chants de fantaisie, édifiants si l'on veut, mais sans rapport avec l'office célébré. Perrin et ses imitateurs, dans leurs autres motets, se recommandaient au moins par un souci louable d'approprier leur poésie au caractère de la fête du jour. Rien de tel ici. Exécutés à la messe, ainsi qu'ils l'étaient à la chapelle royale, ces petits drames restent de purs contresens : aussi bien d'ailleurs que les grands psaumes qui vont devenir la matière favorite des compositeurs religieux.

Voilà pourquoi les musiciens du roi ont si complètement renoncé, dès avant la seconde moitié du siècle, à la composition des messes, désormais sans objet. Les maîtres des églises paroissiales demeureront seuls à s'y essayer encore.

Mais si nous devons au triomphe du motet dramatisé et dialogué l'abandon de ces nobles architectures de sons, nous lui sommes redevables, en revanche, de la familiarité que nos artistes entretiennent de bonne heure avec l'oratorio italien et du culte durable voué à ces chefs-d'œuvre. L'*Histoire sacrée* de Carissimi trouve chez nous les voies préparées. Il lui suffit de paraître pour être partout comprise et s'imposer partout. L'influence de ces belles œuvres, prolongée jusqu'en un temps où les Italiens en ont perdu même le souvenir[2], a certes été considérable

1. C'est évidemment de ces compositions ou de celles que nous verrons par la suite et qui retiennent beaucoup du même style qu'entend parler Titon du Tillet trente ans plus tard : « ... Nous avons plusieurs Motets de Dumont qui sont encore aujourd'hui estimés de nos plus grands musiciens... »

Cette durée dans l'admiration est à noter, quand on considère avec quelle rapidité le goût change alors en musique et combien peu chaque génération garde le souci de rendre justice à celle qui l'a précédée.

2. « Pour le vieux Carissimi dont vous me faites mention, écrit le président de Brosses en une de ses *Lettres*, pour Dieu, gardez-vous d'en parler ici (à Rome), sous peine d'être regardé comme un chapeau pointu. Il y a longtemps que ceux qui lui ont succédé sont passés de mode... »

pour l'orientation définitive de la musique française. A ce titre, elles font partie de notre patrimoine national.

Le rapport des *Histoires* carissimiennes (les plus simples au moins) avec les dialogues comme ceux de Du Mont est assez marqué, les ressemblances assez évidentes pour qu'il y ait à se demander si ceux-ci ne seraient point de simples imitations de celles-là. A priori, ce ne serait pas impossible, vu l'avance des Italiens dans la pratique de l'art récitatif et la date où leurs essais purent être introduits chez nous. On ne saurait douter aujourd'hui qu'un écho de l'humanisme florentin n'ait, dès la première heure, retenti jusqu'en France. Entre 1600 et 1604, l'artisan principal de la réforme peut-être, le poète Ottavio Rinuccini, l'initiateur des Peri et des Caccini, fait à Paris trois séjours assez longs. Gentilhomme de grande famille, poète de cour, il est de l'intimité de Marie de Médicis. Admettra-t-on que ses entretiens n'aient déjà rien révélé de l'art nouveau auquel il s'était consacré ?

En 1605, l'année suivante, Caccini lui-même, le musicien de l'*Euridice* et des *Nuove Musiche*, avec sa fille Francesca est appelé à la cour par la Reine, à l'instigation de Concini. Compositeur illustre, Caccini est encore célèbre comme chanteur : sa fille, qui se fera plus tard connaître par des œuvres que certains égaleront à celles de son père, est aussi une cantatrice renommée. Qui mieux que l'un et l'autre aurait été à même de faire comprendre et aimer les érudites tentatives du Cénacle, en offrant à nos chanteurs des modèles d'un art plus varié et plus ambitieux que le leur [1] ?

Si les temps qui suivent ne comptent plus de noms aussi fameux, le goût de l'italianisme n'en allait pas moins progressant toujours. Plus d'un Français de distinction, au cours d'un voyage, assiste avec une admiration surprise aux essais du drame lyrique. D'autres, moins favorisés, n'en sont que plus ardents à rechercher passionnément tout ce qui peut les instruire de ces merveilleux spectacles [2]. Aussi, lorsqu'en 1646 Luigi Rossi arrive en France à la suite des princes Barberini

1. Le voyage de Caccini en France a été signalé pour la première fois par un article de M. Ademollo paru dans la *Fanfulla della Domenica* (1885) intitulé : *la Cecchina* (*Francesca Caccini*).

Il faut dire que le P. Mersenne, bien qu'il parle avec la plus grande admiration de Caccini et de son art, semble n'avoir pas eu connaissance de la venue du musicien romain. Il n'en signale pas moins ses ouvrages à l'attention des maîtres français ; en même temps qu'il les convie à l'étude des préceptes de chant expressif formulés, dit-il, « dans le livre de l'*Art de bien chanter*, qu'il fit imprimer à Florence l'an 1621. » Il n'ignore pas non plus les *Nuove Musiche*, ni les premiers essais d'opéra : l'*Euridice* de Peri, la *Flora* d'Andrea Salvadori (musique de Marc-Antonio da Gagliano), le *Santo Alessio* de Landi.

2. L'opuscule de Maugars n'est en somme qu'une lettre écrite d'Italie pour l'édification de l'un de ces curieux. Les manuscrits des frères Dupuy renferment plusieurs lettres sur le même sujet de l'un de leurs correspondants ordinaires, Ismaël Boulliau (fonds Dupuy, vol. 18, f° 41 ; 630, f° 18). Cf. sur ces lettres la *Revue musicale d'histoire et de critique*, octobre 1902.

Une lettre de Peiresc aux mêmes, en même temps qu'elle contient une allusion à un de leurs amis communs ayant assisté aux représentations du *S. Alessio* de Landi, nous apprend que Peiresc avait assisté autrefois avec « de singuliers plaisirs et

fuyant loin de Rome l'inimitié du pape Innocent X, Mazarin peut sans hésiter lui confier la composition du premier opéra italien que Paris ait entendu [1]. L'œuvre trouverait un public capable de s'y intéresser. Le succès, encore que gravement contrarié par l'aveugle hostilité des ennemis du cardinal et les circonstances politiques, en fut une preuve éclatante.

A la vérité, la musique latine semble avoir beaucoup moins occupé l'attention des curieux de l'art italien. Les virtuoses qui nous rendent visite n'en font pas leur étude ordinaire. Les voyageurs n'en parlent guère, sinon pour y blâmer des recherches de virtuosité qu'ils estiment indécentes à l'église [2]. Je crois bien que Maugars est seul à mentionner expressément ces *Histoires sacrées*, entendues avec admiration en l'oratoire Saint-Marcel. Eut-il l'occasion, à son retour de Rome, d'apporter au moins quelques copies d'œuvres qui font si justement songer à celles que Carissimi nous a laissées? Serait-ce lui qui aurait ainsi été en quelque sorte l'introducteur du maître romain ? L'hypothèse en vaut une autre, puisqu'en somme nous ne savons rien de précis là-dessus. Ce qui reste certain, c'est que, si aucun fait ne s'oppose à ce que l'Histoire sacrée à l'italienne ait été chez nous connue assez à temps pour que Du Mont, vers 1665, ne l'ait pas ignorée, rien en revanche ne trahit, dans ses *Dialogues*, l'imitation d'un modèle étranger.

Le plan de l'ensemble, le dessin ni la couleur des mélodies n'évoquent point directement le style des musiciens romains. Si nous passons aux détails, nous ne retrouverons non plus aucun des procédés déjà consacrés chez eux. Des sauts brusques d'une tonalité en une autre souvent fort éloignée, des modulations usuelles en certains tons tenus alors pour exceptionnels, de la vocalise expressive, des traits de virtuosité, le dialogue français n'offre aucun exemple. Il n'emprunte pas davantage au drame lyrique ces rapides récitatifs, cette mélopée à peine musicalisée qui vise à donner l'illusion de la parole. Particularité plus caractéristique encore, il n'use pas des formules qu'une convention, docilement acceptée par les plus grands maîtres, affectait uniformément depuis un demi-siècle à la traduction de certains sentiments. Pour
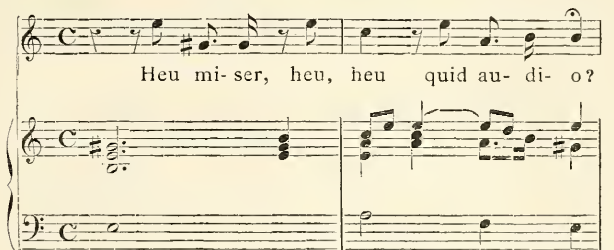
délectations » à celles du drame de Peri lors des noces de la reine mère (Marie de Médicis). (*Lettres de Peiresc*, III, p. 360).

Le côté archéologique de cet art nouveau qui se flattait de restaurer en quelque sorte la tragédie grecque est un attrait de plus pour des humanistes que la seule musique intéresserait peut-être moins.

1. On lira avec fruit, sur toute la période du règne en France de Luigi Rossi, les articles de M. R. Rolland dans la *Revue d'histoire et de critique musicales* (janvier, juin, octobre 1901).

2. « ... Leur Musique d'Eglise dans les mouvemens n'est pas assès grave et est plus propre à faire dancer qu'à exciter à dévotion, ce qui vient de vouloir trop représenter par le mouvement de la voix la vertu et force des paroles et leur qualité ; comme lorsqu'ils chanteront un *Exurge Domine* vous diriès qu'ils sont près de quelqu'un qu'ils veulent tirer de lethargie... » (Lettre d'Ismaël Boulliau à Jacques Dupuy datée de Venise, 1645.) Bibl. nationale, fonds Dupuy 630, f° 18.

n'en citer qu'une, cette formule harmonique d'interrogation qui, des *Nuove Musiche* de Caccini et du *Santo Alessio* de Landi, a passé sans changement à Carissimi comme à tous ses contemporains et successeurs, cette cadence répétée à satiété toutes les fois que la suite du discours amène une question, quelle qu'elle soit :



(Carissimi : « *Historia Divitis* »)

on la chercherait vainement, non plus qu'aucune autre analogue, en un des motets dramatisés de Du Mont. Ce sont pourtant des traits tels que celui-ci qui frappent l'attention des imitateurs. L'effet d'une convention que personne ne discute paraît centupler l'effet de leur valeur expressive. Or, ces procédés d'un académisme un peu facile, l'art italien n'est que trop enclin à les admettre, bientôt au détriment de la nature et de la vérité. De bonne heure ils paraissent, nombreux, chez nos voisins. Leur absence chez nous reste donc significative.

Peut-on croire que nos musiciens aient étudié à cette école, alors qu'ils ignorent les tournures les plus courantes de la langue qu'elle enseigne ? Ne faut-il pas qu'ils aient cherché et trouvé ailleurs les éléments par eux fondus en un ensemble original ?

C'est par la pratique du style ordinaire du motet à deux ou troix voix qu'ils ont préludé à la tâche. En parlant des *Cantica*, nous avions cité quelques pièces où par instants Du Mont semblait déjà s'essayer à la mélopée de signification précise qui sera nécessaire au dialogue ou au récit dramatisé [1]. Pour le surplus, ils auront trouvé des modèles en ces

1. Parmi ces œuvres en quelque sorte de transition, il ne faut pas omettre ce « Motet de l'Eternité à une Voix avec la Basse continüe » que Du Mont annonçait, dans la préface de ses *Meslanges* de 1657, avoir joint à ce recueil. Je ne l'ai point trouvé dans les éditions des *Meslanges* que j'ai pu consulter, mais il figure à la fin du livre de 1668. Ce récit, fort développé (162 mesures) est remarquablement antérieur aux autres pièces qui l'accompagnent, puis dans sa préface de 1657, Du Mont remarquait que « les Illustres de Paris l'honorent bien souvent de leur voix ». Il l'avait d'ailleurs déjà remanié et augmenté avant de le donner au public.

Cette pièce annonce, par beaucoup de côtés, le style expressif des dialogues : les périodes se développent de la même manière, les paroles sont disposées de même. Elle est fort loin pourtant de l'émotion et de la sincérité d'accent de ces compositions. Encore incertaine, la forme de la mélodie hésite à chaque instant entre la pure musicalité et l'expression véritable. Il est juste de dire que le texte, tout en vagues abstractions, ne justifie que bien rarement la mélopée dramatisée. Aux rares passages qui se prêtent à des recherches de cet ordre, le compositeur a eu plutôt recours, d'ailleurs, aux changements de mouvements, assez fréquents, et au passage d'un mode en un autre, en suivant pour son choix les idées qui avaient cours de son temps sur les sentiments que chacun d'eux serait particulièrement apte à traduire.

airs de cour, en ces chansons à voix seule où les Boesset et les Guesdron s'efforçaient de plier à l'expression fidèle des paroles la grâce et la mélancolie encore incertaines des chants qu'ils imaginaient. Ces libres mélodies ne connaissaient point les entraves d'un rythme artificiel et tyrannique : elles se développaient sans s'astreindre aux repos symétriques de la carrure. Il s'en fallait déjà de peu qu'elles ne convinssent au style du drame : de ce drame du moins réduit à ses éléments essentiels qu'est le dialogue.

Déterminer dans quelles limites la liberté nécessaire se concilierait avec les exigences de la musicalité, établir le compte de ce qui pouvait être conservé des multiples ressources de la polyphonie et de l'austère grandeur des thèmes impersonnels qu'elle avait traités de préférence, telle fut la tâche de la génération à laquelle appartient Du Mont. Il était assez préparé par ses œuvres antérieures à l'expression puissante des émotions les plus fortes et les plus hautes pour ne point courir le risque de parler, dans le drame sacré, une langue indigne du sanctuaire. Les premiers résultats de son labeur, nous les connaissons. Voici qu'il reste à dire quelques mots de l'œuvre en quoi il a le plus parfaitement réalisé sa pensée.

Cette composition nous est parvenue par un manuscrit unique provenant des collections de Brossard. Dans le cabinet du docte chanoine, elle faisait le n° 17 d'un recueil de vingt motets, dont plusieurs fort considérables et qui n'ont jamais été imprimés. Celui-ci y porte encore le titre de Dialogue, *Dialogus de Anima*[1]. « C'est une espèce d'*oratorio* très excellent, écrit Brossard en son *Catalogue*, ou Dialogue entre Dieu, un pécheur et un ange... à la fin duquel il y a un très beau chœur *à 5 voc.* (*C. A. T. T. B.*) *cum 2 Violinis et Organo necessariis...* » S'il en apprécie bien le mérite, il ne donne malheureusement aucune indication sur la date de la pièce. Tout au plus un examen attentif pourra-t-il nous fournir là-dessus quelques indications.

Remarquons-en tout d'abord les dimensions. Elles sont considérables, indiquant assez qu'il ne s'agit plus là des premiers essais d'un genre. Dans la disposition du texte comme dans l'enchaînement des divers morceaux de musique, on sent aussi un art plus sûr, plus conscient de son pouvoir. On ne saurait par conséquent douter que cet oratorio ne soit sensiblement postérieur aux dialogues imprimés dans le recueil de 1668. D'autre part, comme la partie instrumentale s'y réduit à deux violons avec la basse continue, écrits partout de telle sorte qu'il est assez difficile de croire qu'ils représentent les éléments essentiels d'un orchestre complet, il sera naturel de penser que la composition en est antérieure à celle des grands motets à seize parties, publiés après la mort de Du Mont, par exprès commandement du Roi. Nous avons rapporté ceux-ci aux quatre ou cinq dernières années de l'auteur. Ce sera donc entre 1670 et 1680 qu'il faudra placer l'œuvre qui nous occupe.

1. Bibliothèque Nationale, Vm[1], 1303.

Quoi qu'il en soit, cette pièce est tout à fait remarquable. Par ses développements, par la profondeur du sentiment dramatique qui s'en dégage, elle soutient sans peine la comparaison avec les plus beaux oratorios italiens. Puisque l'oratorio, suivant la définition de Brossard, peut être aussi bien une « allégorie sur quelqu'un des mystères de la Religion ou quelque point de Morale » qu'une espèce d'opéra spirituel tiré de l'Écriture ou de la Vie des Saints, il n'y a pas de raison de refuser ce titre à l'œuvre de Du Mont. Et la réalisation, fort habile de la part de l'anonyme qui en disposa le texte, tout à fait supérieure du côté du musicien, montre assez que de tels sujets, bien qu'aucun personnage réel n'y figure à proprement parler, peuvent n'être ni moins humains ni moins pathétiques que les autres.

C'est encore ici le drame éternel de la rédemption par le repentir : l'âme pécheresse, abîmée dans l'horreur de ses crimes et la terreur de la colère divine, se rachetant par la sincérité de ses larmes. Trois scènes assez longues, précédées chacune d'une symphonie développée, ont suffi au compositeur pour cette évocation tragique.

Le pécheur est en présence du Juge suprême. Criant sa douleur et sa honte, il proclame sa misère, éloigné du Dieu si cruellement offensé. Et tandis que la voix du Seigneur énumère ses fautes, rappelle son endurcissement et, menaçante, annonce les châtiments encourus, la plainte se répète, plus désolée toujours : « *Et nunc, quid faciam miser ? Ubi fugiam, nisi ad te, Deus meus ?* » Les accents douloureux des violons succèdent à ces gémissements. Le ciel s'entr'ouvre. Un chœur d'anges ou plutôt un trio où trois voix seules, un soprano, un alto, un ténor, s'unissent en calmes harmonies, invite le pécheur au repentir : « *Ne tardes converti ad Dominum, quia benignus est et miserator et propitius fiet peccatis tuis.* » Et sur les derniers mots l'âme pénitente, d'un ton plus calme et plus humble, confesse son indignité. Elle s'humilie, demande grâce, cependant que la colère divine peu à peu va s'apaisant et que se font entendre les paroles de pardon. Pour conclure, après un nouvel intermède symphonique, le céleste trio entame un chant d'allégresse que le chœur, de toutes ses voix, poursuit en hymne de reconnaissance et de joie pour le salut du pécheur repentant.

L'ampleur du plan suggère quelques suppositions assez bien confirmées par le style de certaines pages de l'œuvre. Par le développement, la disposition habilement contrastée des épisodes, il semble que les auteurs aient voulu rivaliser avec les oratorios italiens, lesquels avaient déjà certainement fait leur apparition en France et sans doute à la chapelle royale. Ils n'en ont point tenté une imitation servile. Tel qu'il est, ce dialogue conserve son originalité. Il apparaît bien moins dramatique, moins « théâtral » plutôt, que ne le sont les compositions de Carissimi par exemple, pour choisir le seul des Italiens de ce temps dont nous puissions parler en connaissance de cause. En effet, alors même qu'il ne traite pas les sujets historiques où vont ses préférences, le maître romain fait une part infiniment plus large à l'imitation précise de la réalité. Avec lui, l'oratorio se souvient encore de ses débuts,

quand, représenté par des chanteurs jouant et déclamant, il s'entourait sur le théâtre du luxe magique des décors et de la mise en scène. Carissimi n'a point recouru, il est vrai, à ces artifices extra-musicaux pour créer l'illusion à quoi suffit la seule magnificence de son style. Mais il a conservé en maints endroits la vraie langue de la tragédie en musique. Pour mieux dire, lui-même ou les précurseurs mal connus qui lui frayèrent la voie ont transféré à la cantate d'église les procédés de l'art récitatif, si intimement uni dès son apparition à la mimique et à la plastique qu'il n'aurait pu se concevoir hors de la scène. De là l'emploi fréquent et caractéristique d'une déclamation souple et rapide, apte à traduire fidèlement le langage ordinaire, l'intérêt mélodique dût-il s'y réduire presque à rien. Et comme il faut que la musique tout de même retrouve sa place, le contraste ira toujours s'affirmant, chez les Italiens, d'un dialogue simplifié à l'excès et des pièces expressives ou brillantes, airs et ensembles, où le compositeur donne carrière à son imagination.

Sans doute, ni chez Carissimi ni chez aucun autre de ce même temps que Brossard appelle « le moyen aage » et qui demeure la plus belle période de l'art italien, ce contraste ne va jusqu'à détruire, comme plus tard, l'unité de l'œuvre. Par là, ces maîtres sont restés toujours plus proches de notre art français, lequel, dès ses premiers essais de musique représentative, s'est efforcé de rapprocher l'air du récitatif. Pour mieux dire, de créer un style musical où le récitatif eût constamment un intérêt expressif et mélodique, où l'air conservât des formes assez libres pour ne point apparaître tel qu'un brillant hors-d'œuvre, facile à distraire de l'ensemble. Dans l'opéra français de Lulli à Rameau, cet effort demeure visible, malgré quelques exceptions qu'explique assez l'influence de l'italianisme au cours du XVIIIe siècle.

Il se peut qu'au premier abord, la déclamation, du *Dialogus de Anima* fasse songer au style des belles pages de Carissimi : l'air admirable d'*Ezéchias* par exemple, ou tel autre de *Jonas*. En y regardant de plus près, on en fait vite la différence.

J'accorde que les deux maîtres usent de moyens analogues, que le développement de leurs périodes procède presque de même, que beaucoup de formules harmoniques se retrouvent chez l'un et chez l'autre. Mais de tout cela, il n'y a rien dont ne rende suffisamment compte la concordance des circonstances et des dates. Ce sont les procédés du temps : ils appartenaient à tous.

Par contre, quel accent personnel en la langue du maître français ! Sa grave et noble mélodie, aux lignes fermes, aux traits arrêtés, ne connaît pas la soupiesse flottante des belles mélopées carissimiennes. Le dessin, partout élégant et pur, garde quelque austérité en sa sobriété robuste. Ce n'est plus l'abondance italienne, ni cette heureuse facilité, cette élocution toujours aisée et coulante même aux passages les plus violemment pathétiques. Notre musique a moins de charme sans doute : à coup sûr moins d'élan. Peut-être l'emporte-t-elle en profondeur. Le caractère très particulier de l'harmonie accompagnante, ses

recherches qui soulignent les intentions expressives des voix, la facilité avec quoi, en sa réalisation, elle se laisse parer de figures de contrepoint suggérées presque naturellement, tout cela aussi appartient bien en propre à Du Mont. Son style fier et contenu conviendra moins que celui du maître romain aux expansions passionnées, aux cris tragiques du cœur. Il exprimera plus parfaitement les sentiments intimes et l'émotion intérieure [1].

En dehors des récits ou des dialogues déclamés en solo, la comparaison ne saurait d'ailleurs se poursuivre. Quand les voix s'unissent, Du Mont conserve l'écriture traditionnelle de ses motets. Le grand chœur final, à cinq, offre seul un aspect véritablement nouveau dans son œuvre. En aucune composition française, profane ou sacrée, nous n'en avions encore rencontré de semblable. Avec son premier thème de jubilation, en imitations serrées aux rapides vocalises, avec ses effets d'opposition entre les deux voix graves et le groupe des trois parties supérieures, il se revêt d'une couleur italienne très marquée, par quoi il se distingue nettement de ce qui précède [2]. Il faut que le musicien se soit inspiré ici de quelque musique italienne et vraisemblablement postérieure au « moyen aage. » Car cette langue fleurie n'est déjà plus celle que parlaient les anciens maîtres. On chercherait en vain quoi que ce soit d'analogue dans les *Histoires sacrées* de Carissimi notamment : d'autant qu'il n'y accorde que peu d'importance aux chœurs proprement dits. Un chœur expressif et travaillé, tel que celui de la « Déploration » de *Jephté*, est chez lui très exceptionnel. Il ne serait pas impossible cependant que certains passages, duos ou trios, de ses motets ou même de ses pièces représentatives aient pu en suggérer l'idée : par exemple, le trio final *Surgamus*, *eamus*, des *Pèlerins*

1. Cf. au *Supplément* la première scène du *Dialogus de Anima*.
2. Voici ce thème, tel qu'il paraît exposé tout d'abord aux deux voix inférieures du chœur :

Tenor secundus
Ex- ul- ta- te, ju- bi- la- te, Ex- ul-
Bassus
Ex- ul- ta- te, ju- bi-
Bassus continuus

ta- te, ju- bi- la- te, Ex- ul- ta- te, ju- bi-la- te... etc.
la- te, Ex- ul- ta- te, ju- bi- la- te, ju- bi- la- te... etc.
etc.

d'Emmaüs [1]. Mais il s'agit là de trois voix de solistes, non plus d'un chœur. Pour les grands ensembles, Carissimi se contente ordinairement de combinaisons beaucoup plus simples et souvent, il le faut dire, d'un intérêt assez médiocre.

Nous connaissons trop mal les compositeurs italiens plus modernes qui, vers 1675, pouvaient être familiers aux maîtres français pour nous risquer à citer quelques noms. Au surplus, l'œuvre de Du Mont, ne l'oublions pas, s'inspire de tendances générales, sans imiter vraisemblablement telle pièce plutôt que telle autre. Et encore, si le thème du chœur et son développement sont ou semblent italiens, la réalisation en demeure d'une hardiesse toute personnelle, hautement significative. La virtuosité vocale, en somme, reste ici expressive. Puisqu'il s'agit de traduire l'allégresse des cieux qui ne s'exprime point par les paroles humaines, ces ondes sonores, modulées plutôt que chantées, y conviennent mieux que toute autre forme. Et quand, après ces traits de jubilation, le chœur en vient aux paroles qui proclament en quelque sorte la moralité de l'œuvre : « *quia nobis factum est super uno peccatore pœnitente gaudium* », un thème nouveau s'impose, d'un tout autre caractère, celui-là. Une montée chromatique de quelques notes sourd peu à peu du tumulte harmonieux des vocalises, passe tour à tour à toutes les voix qu'elle entraîne, se mêle aux autres figures mélodiques, se superpose à soi-même en combinaisons toujours plus complexes, en sonorités toujours grandissantes, pour aboutir enfin au retour du trio initial, cette fois redit par tout le chœur jusqu'à la conclusion solennelle où le mouvement s'élargit en larges et puissants accords.

Tout ce finale est d'une ampleur magnifique. A coup sûr, il demeure une des pages les plus fortes du maître, une de celles dont l'effet, à l'exécution, serait encore le plus sûr.

Si elle doit quelque chose à l'art italien, cette musique ne lui emprunte que ce qu'il était légitime de lui demander : certaines formes, logiques en leur lieu et certains procédés s'ajoutant aux ressources dont nous disposions. D'ailleurs, tout cela est ici transformé et accommodé au style français. Si parfaitement même qu'il faut un travail de comparaison méthodique pour discerner la présence des éléments étrangers. Au surplus, croire que l'art d'un peuple se puisse développer hors de toute influence extérieure est une illusion puérile. Pour la période qui nous occupe et jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la musique italienne a réagi sur toute la musique, en France comme en Allemagne. Les artistes les plus représentatifs, au gré des historiens, du génie de leur race n'ont, pas mieux que les moindres, échappé à ses séductions. Mais les italianismes de Rameau, ceux du grand Bach lui-même et ses gallicismes les diminuent-ils par quelque côté ? Au contraire : puisque les vrais maîtres savent faire tourner ce qu'ils prennent hors d'eux-mêmes à l'exaltation de leur personnalité.

1. Ce fragment des *Pèlerins d'Emmaüs* conservés dans un des volumes manuscrits

Nous n'avons encore rien dit de la partie instrumentale du *Dialogus de Anima*. Elle est considérable pourtant, laissant déjà pressentir le rôle que l'orchestre va bientôt assumer dans la musique française, à l'église — peut-être à tort — aussi bien qu'au concert ou au théâtre. Ici, à l'exception du dernier chœur, son rôle n'est pas d'accompagner les voix, non plus que de renforcer les ensembles de ses sonorités pénétrantes. L'orgue suffit à cette tâche, comme il y suffisait dans les motets précédents, comme il a suffi le plus ordinairement aux premiers maîtres italiens de l'*Histoire sacrée*.

Sa grande voix impersonnelle était merveilleusement propre à faire résonner des harmonies abstraites, toujours maintenues au second plan par la volonté du compositeur. Car s'il était permis à l'organiste d'animer son exécution de contrepoints, de traits d'imitation, de tous les artifices en un mot que sa science lui suggérait et à quoi le conviait assez clairement, souvent, la contexture du texte, ce n'était pas pour qu'il tentât d'empiéter sur le rôle dévolu aux chanteurs. L'émotion devait demeurer une, et telle que la voix récitante la détermine. Certes, à mon sens, rien n'est plus loin du style véritable des œuvres que ces basses continues réalisées en froids accords uniformes et immobiles : mais il ne me paraît pas moins évident que les mouvements accessoires de l'accompagnement n'étaient admis qu'à condition de n'offrir eux-mêmes aucune signification expressive qui leur fût propre. L'orgue ou le clavecin, à qui les nuances d'intensité sont alors interdites, réalisaient bien l'idéal de cette impassibilité nécessaire. Et la voix des violons, trop diverse, trop humaine, eût attiré sur soi une attention qui ne voulait pas se disperser.

Cependant le chœur final du *Dialogus de Anima* les admet dans l'accompagnement. Car l'effet cherché est ici complexe. Chaque partie, redisant le thème à son tour, conserve en sa marche son individualité. Et ce chœur ne prétend point au dramatique. Commentaire de l'œuvre en sa signification totale, il ne s'applique plus à traduire par le détail le sens du texte. Le nombre des parties essentielles importe donc fort peu : ni que leurs combinaisons compliquées risquent de gêner la compréhension des paroles. Ce n'est plus du drame. Aussi, les violons y peuvent-ils apparaître, écrits d'ailleurs absolument comme des voix. Voix accessoires, plus hautes que les dessus du chœur, étendant les limites des accords, suivant les strictes règles du contrepoint, en les régions surélevées inabordables aux chanteurs. On trouverait, dans quelques pièces des *Cantica*, la viole concertante déjà traitée de la sorte. D'ailleurs cette écriture instrumentale était traditionnelle en Italie. Landi dispose ainsi les trois parties de violons des chœurs de son *S. Alessio*, et Carissimi suit son exemple. En France, on en use autrement. Les maîtres français doublent simplement les voix pour renforcer la sonorité des ensembles. Telle est la manière de Lulli. Ou bien encore, au travers de l'harmonie vo-

du Conservatoire, a été reproduit dans la livraison consacrée à Carissimi des *Concerts spirituels* édités par la *Schola Cantorum*.

cale, ils dessinent des traits de contrepoints indépendants, d'un dessin tout différent de celui des voix.

Mais l'importance réelle des instruments, en l'œuvre de Du Mont, s'affirme surtout dans les interludes symphoniques. Ici, des symphonies relativement développées isolent les trois grandes divisions du sujet, les trois actes du drame. C'est ainsi que les tragiques grecs séparaient les divers *Episodes* de la tragédie par les *Stasima* du chœur. Par son esprit, par ses rythmes, par son importance musicale, ce chant lyrique contrastait avec le style du dialogue. Le même contraste subsiste ici de la musique pure des instruments avec le chant dramatique ou récité des scènes. Et il importe peu que le *stasimon* soit essentiellement une conclusion de ce qui précède, tandis que, chez Du Mont, les pièces de symphonie préparent le dialogue qui les suit. Aux unes comme aux autres un rôle identique est dévolu : affirmer, dans le drame, le lyrisme, que le souci d'un réalisme de plus en plus immédiat tend chaque jour à éliminer plus complètement du théâtre.

Il y a donc quelque chose de plus, en ces symphonies, qu'un accessoire traditionnel assez inutile à la marche de l'action. Sans doute, l'usage avait toujours été de faire précéder un morceau de chant accompagné d'un prélude quelconque: ne fût-ce que pour préparer l'auditoire ou assurer l'exécution en imposant la tonalité. Quelques mesures de la mélodie, une formule de cadence, cela suffisait. A l'accompagnateur de traiter ce thème à sa guise, au hasard d'une improvisation plus ou moins doctement poursuivie. Ordinairement le compositeur ne lui prescrivait rien et ne prenait même pas toujours la peine de tracer le canevas sur lequel il le conviait à s'exercer.

Quelquefois, les introductions sont bien écrites tout au long. Ce ne sont guère, à vrai dire, que des pièces instrumentales quelconques : fort soignées souvent, mais sans rapport particulier avec ce qu'elles ont fonction d'annoncer. Tel est le cas des préludes des *Meslanges* de Du Mont, quand bien même ils seraient construits sur le thème de la chanson qui les suit. Car souvent la ressemblance ne dépasse pas les premières mesures. Encore l'auteur a-t-il traité ce fragment avec tant de liberté qu'il est bien difficile de penser qu'il avait grand souci d'assurer l'unité d'impression. En somme, ces préludes, qui gardent la coupe traditionnelle des *Allemandes* et des *Sarabandes* des Suites, pourraient sans dommage se remplacer, pour une même chanson, les uns par les autres : pourvu que la tonalité fût toujours identique.

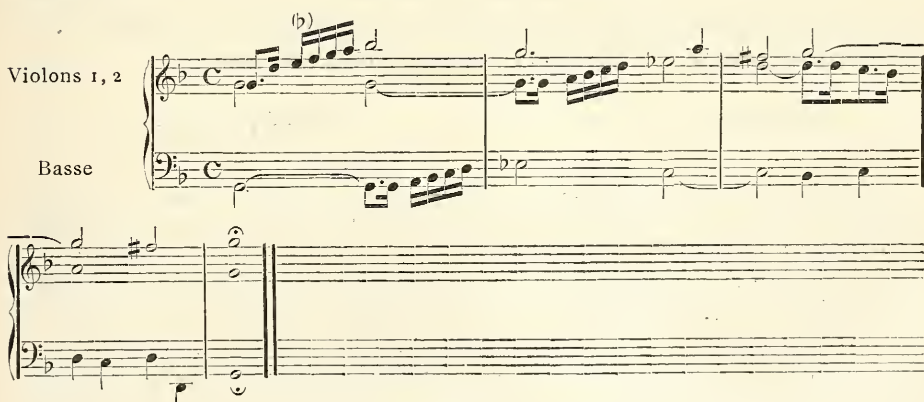
Dans le *Dialogus de Anima*, c'est autre chose. Dès la première lecture, il est impossible de méconnaître les intentions expressives de ces pièces librement traitées et ne rentrant plus dans le cadre consacré des airs de danse. Sauf la première, elles ne reproduisent rien des mélodies exposées au cours du dialogue des acteurs; et cependant elles demeurent partout en un rapport étroit avec le drame. Que l'effort à déterminer certaines émotions précises reste encore quelquefois imparfait, il se peut : mais il est réel et visible. Comparez la tristesse morne, la mélancolie, les mouvements incertains, comme accablés, de la symphonie par quoi

s'ouvre l'oratorio avec l'agitation douloureuse et le chromatisme angoissé de la seconde, et voyez ce que le compositeur osait tenter pour l'expression des diverses nuances d'un même sentiment. Quel contraste, en tout cas, avec l'animation presque joyeuse du dernier morceau où des phrases fortement rythmées imposent d'énergiques affirmations dont l'intensité croissante semble vouloir précipiter l'allégresse du chœur final[1] !

On ne contestera point que cet emploi des instruments ne soit tout à fait remarquable. Je ne sais trop s'il ne serait pas personnel à Du Mont, ni si l'on trouverait, même dans les opéras de Lulli, des morceaux de symphonie tendant si manifestement au pathétique. En tout cas, l'art de Carissimi ni d'aucun Italien ne comporte rien de tel. Les préludes aux *Histoires* du maître romain, les ritournelles de ses plus beaux airs, que sont-ils ordinairement? Une phrase de quelques mesures, écrite en grosses notes, presque une simple formule de cadence, visiblement destinée à servir de canevas aux improvisations des virtuoses — solistes toujours — qui la devaient faire entendre[2]. Maugars, dans sa *Response à un curieux*, parle avec complaisance de ces « mille variétés », de ces « belles inventions », de ces « toccades pleines de recherches admirables » que violons, archiluths ou clavecins faisaient entendre à l'église. Et ce qu'il en dit se rapporte justement à l'exécution de ces *Histoires* récitatives qu'il entendit en l'oratoire Saint-Marcel. Jouer « à l'improviste » sur un thème est alors le triomphe des instrumentistes.

« Tout homme qui touche un instrument ne mérite pas d'être appelé

1. Il se pourrait même que Du Mont ait tenté déjà quelques essais de pittoresque mélodramatique. Les cinq dernières mesures de la deuxième symphonie (lesquelles, dans un autre rythme, viennent après une première cadence finale) le laisseraient croire. Il y a évidemment une intention descriptive dans ces grands traits qui ne ressemblent en rien à ce qui précède, ni aux autres symphonies non plus :



Remarquons que le trio des Anges suit immédiatement après. Ce passage doit manifestement annoncer ces voix du ciel, tandis que la symphonie elle-même se rapporte aux angoisses du pécheur.

2. Les ritournelles des airs de Carissimi sont aussi fréquemment une simple répétition de la mélodie, surtout celles — si toutefois le nom de ritournelles convient ici — qui servent de conclusion, non de prélude.

excellent, s'il ne le sçait faire, » ajoute Maugars. Et l'on voit bien que c'est encore plus l'opinion des Italiens que la sienne.

Comme l'orchestre proprement dit n'existe en Italie nulle part en ce temps-là et qu'il n'est toujours question que de deux ou trois instruments en plus de la basse continue de l'orgue ou du clavecin, c'est dans l'ordre de la virtuosité pure que la musique instrumentale devait nécessairement se développer. Les maîtres, même les plus grands, n'ont jamais pressenti la puissance des effets d'ensemble. Aussi se sont-ils peu souciés de mettre beaucoup d'eux-mêmes en ces courtes phrases que le talent de l'exécutant s'appliquait à parer de savants ornements, jusqu'à en rendre entièrement méconnaissable le sens primitif [1].

L'art français n'admit jamais une collaboration aussi étroite du compositeur et du virtuose. Il a d'ailleurs pratiqué de très bonne heure l'exécution collective. Si réduits qu'ils paraissent à côté de nos phalanges modernes, les groupes vocaux ou instrumentaux qu'il met en œuvre sont suffisants pour rendre impraticables les fantaisies individuelles. A l'orchestre surtout, la libre virtuosité reste contenue en des limites très étroites. Il est donc tout naturel que le progrès de la technique, déterminé par la seule volonté de l'auteur, ait évolué dans le sens de l'expression, alors que les instruments trouvaient place en une composition dramatique. Selon le goût français, tout concourt à l'unité de sentiment dans une œuvre d'ensemble. Chaque élément, sans chercher à outrer la mesure de son rôle, coopère à l'effort commun et dans ce bel équilibre le musicien souffrirait impatiemment des grâces étrangères ou d'inutiles beautés. Les richesses nouvelles de l'art, les ressources inconnues à la tradition des prédécesseurs, il entend qu'elles se plient à une discipline exacte et qu'elles viennent docilement servir ses intentions. La symphonie des violons du *Dialogus de Anima* n'est pas en dehors de ces règles universelles de notre art. Partie intégrante d'un drame, elle s'efforcera à augmenter l'émotion qu'elle étend ou qu'elle précise, sans aller par ailleurs chercher sa raison d'être. Et le vieux maître, une fois encore, a ici marqué la route que ses successeurs auront à parcourir.

(*A suivre.*) HENRI QUITTARD.

1. Cela, nous pouvons l'affirmer sans avoir une idée très précise de ce qu'étaient ces improvisations sur un instrument mélodique tel que le violon, ni comment elles arrivaient à s'accorder parfaitement avec la basse continue du clavier. Voici ce que dit Jean Rousseau (*Traité de la Viole*... 1687) de ce style appliqué à son instrument, lequel, remarquons-le, offrait par ses accords quelques ressources — et aussi quelques difficultés — supplémentaires : « *Du jeu que l'on appelle travailler sur un sujet*... Ce jeu demande plus de science, plus d'esprit et plus d'exécution que tous les autres. Il consiste en cinq ou six notes que l'on donne sur-le-champ à un homme et sur ce peu de notes, comme sur un canevast, cet homme travaille, remplissant quelquefois son sujet d'accords en une infinité de manières et allant de diminution en diminution: tantost y faisant trouver des airs fort tendres et mille autres diversitez que son génie lui fournit : et cela sans avoir rien prémédité et jusqu'à ce qu'il ait épuisé tout ce qu'on peut faire de beau et de sçavant sur le sujet qu'on lui a donné... »



Le “Christus” de Liszt au Conservatoire

La Société des Concerts du Conservatoire, si habilement dirigée par M. Georges Marty, vient de donner la première audition, à Paris, du *Christus* de Franz Liszt. C'est une œuvre admirable à plus d'un égard, et je regrette de ne pouvoir qu'en esquisser ici les particularités.

Ce qui frappe d'abord, c'est que Liszt n'a pas cherché à y introduire une action, ni même le développement systématique de la donnée : c'est plutôt une suite de larges paraphrases lyriques de tableaux musicaux et de chants religieux. Le texte en est emprunté aux Livres sacrés et à la liturgie. Tantôt ce texte sert d'épigraphe à des pages instrumentales (dans cette première partie, l'*Introduction*, le *Chant des Bergers près de la Crèche*, la *Marche des Rois Mages*), tantôt il est traité vocalement en soli et chœurs. Les solistes ne représentent pas des personnages, mais conservent partout le rôle de récitants pour ainsi dire. Tout cela contribue à donner à l'œuvre une simplicité d'allures, un caractère de recueillement presque exceptionnels. Rien n'est théâtral dans ce *Christus*, rien n'en contredit l'accent profondément religieux. Le style musical même en est parfaitement ingénu. De même que le compositeur a renoncé à la réalisation directe des événements de l'histoire du Christ, de même il a conservé à son inspiration toute la gravité sobre qui convenait aux thèmes liturgiques qu'il a pris pour base de sa musique.

Cette partition reste donc plus véritablement religieuse, à mon sens, que nombre d'œuvres écrites par des compositeurs moins tenus en suspicion par certains musiciens bien pensants et toujours prompts à reprocher à Liszt son irrégularité, son manque de tenue, son « panache ».

Il n'est pas question d'examiner ici l'opportunité d'une exécution de l'œuvre à l'église. Mais ce qu'on peut affirmer, c'est que des pages comme, par exemple, la magnifique *Marche des Mages*, constituent une interprétation des récits évangéliques aussi belle que les œuvres des grands peintres admises à orner les murs des monuments consacrés au culte.

Parmi ceux qui, au XIX[e] siècle, cherchèrent dans les données de la religion un sujet d'inspiration, pour le traiter dans un esprit sincère et croyant, Liszt s'est signalé, non seulement par l'envergure et la noblesse de ses créations artistiques, mais aussi par cette foi très simple qui y est exprimée.

C'est pourquoi je suis heureux que la Société des Concerts ait fait entendre la première partie de son *Christus*, et pourquoi je souhaite aussi que le reste de l'œuvre et les autres grandes compositions religieuses du même Liszt fassent bientôt partie du répertoire de nos concerts.

M.-D. Calvocoressi.



Nouvelles de la Musique d'Église

Paris. — C'est M. Maurice Emmanuel, docteur ès lettres, et l'un de nos plus sympathiques confrères ès arts musicaux, qui succède à Samuel Rousseau à la maîtrise de la basilique de Sainte-Clotilde. M. Maurice Emmanuel prend possession de ce poste avec la mission bien définie de faire entrer la musique de cette église aristocratique dans la voie ordonnée par le Souverain Pontife : plain-chant grégorien remis en honneur aux divers offices, musique palestrinienne, compositions modernes conformes à la liturgie. Soutenu de l'appui de Mgr Gardey, curé de la basilique, du clergé et des nombreux amateurs, si éclairés, que comptent parmi eux les fidèles de cette paroisse, nous ne doutons pas que le nouveau maître de chapelle de Sainte-Clotilde place sa maîtrise au premier rang des chœurs modèles d'église.

Au reste, nous donnons ci-dessous la déclaration de M. Emmanuel : nous le connaissons assez pour être assurés qu'il ira jusqu'au bout, dans la voie où il s'engage.

« M. le Curé de Sainte-Clotilde et le Conseil de Fabrique, en me confiant la direction de la Maîtrise, m'ont donné mission d'appliquer les prescriptions récemment formulées par S. S. Pie X. Je suis heureux d'avoir à obéir à des ordres qui, loin d'être une entrave à la liberté de l'art et à son expansion, orientent la musique religieuse vers un idéal supérieur. Leur application, devant laquelle mon très regretté prédécesseur ne se fût point dérobé, doit avoir pour premier résultat la restauration du *plain-chant*, autrement dit, des antiques mélopées de l'Eglise chrétienne. Cette restauration s'appuie sur de récents travaux ; et même il faut avouer que les résultats, en quelques parties, ne sont pas définitifs. Du moins les principes sont-ils posés et les idées directrices dégagées. La méthode est établie : il suffit de lire l'ouvrage capital de dom Pothier, *les Mélodies Grégoriennes*, pour s'en convaincre.

« La résurrection du plain-chant n'est pas œuvre d'archéologues seulement. Elle n'est point une vaine satisfaction réservée aux initiés capables de déchiffrer les vieux textes. Elle nous rend, dans sa pureté, un art admirable, même pour nous qui sommes modernes, et que Bach, Beethoven, Wagner, César Franck ont formés à une langue musicale tout autre. Mais cette réforme exige le sacrifice de tous nos livres d'église, qui sont, dans leur notation, un tissu d'erreurs fondamentales. Pie X veut que l'Eglise, dotée d'un art qui lui est propre, retourne à cet art et lui rende sa beauté. Il l'oriente aussi vers la magnifique polyphonie vocale que la Renaissance créa et dont Palestrina est le plus fameux maître.

« Le Souverain Pontife ne s'est pas mépris sur les difficultés de l'entreprise. Mais elles n'ont point affaibli sa volonté, ni atténué ses ordres. « Que l'on agisse immédiatement et résolument, dit-il dans sa lettre au cardinal Respighi. Il se trouvera peut-être quelque maître de chapelle pris au dépourvu, mais peu à peu la réforme s'établira d'elle-même et, dans la parfaite conformité de la musique aux règles liturgiques, tous découvriront bientôt une beauté et une excellence insoupçonnées jusque-là ».

« Pour que la Musique sacrée soit un art véritable, il faut que l'on ait soin d'établir, — c'est encore S. S. Pie X qui parle, — des *écoles de chanteurs* dans les églises principales, afin d'y former des voix capables d'interpréter les œuvres très variées du répertoire liturgique : dans un office bien réglé rien ne doit être laissé à l'imprévu.

« Je m'efforcerai donc, dans des classes quotidiennes, de *former un chœur d'enfants et d'hommes à la prononciation correcte*, *à l'accentuation latine* (ce n'est point là une science inutile : les mélodies grégoriennes tirent une partie de leur sonorité et presque toute leur vie rythmique de l'exacte articulation syllabique) ; — *à la psalmodie*, base de toute récitation musicale liturgique ; — *à l'interprétation des chants ornés*, véritables vocalises, dont le caractère appelle une étude minutieuse ; — *à la pratique du chœur palestrinien, sans accompagnement instrumental*. — et enfin, selon les propres mots de Pie X, *à l'exécution de « compositions modernes*, qui, par leur beauté, leur ampleur, leur gravité, ne sont aucunement indignes des fonctions liturgiques ».

« Une telle besogne ne peut se faire sans le secours du temps. Pendant la période de tra-

vail patient et régulier, qui peut seule préparer de sérieux résultats, je laisserai subsister le répertoire que mon prédécesseur avait établi. J'y introduirai, au fur et à mesure que l'étude aura porté ses fruits, les pièces constitutives du répertoire nouveau. D'ici là, mon rôle sera d'écouter, plus que de diriger, les artistes que Samuel Rousseau avait groupés autour de lui, me réservant de leur demander, dès que les résultats de l'école le permettront, leur adhésion à notre programme. Ce ne sera point là condamner la manière, ni les habitudes de mon éminent prédécesseur : les circonstances me font prendre le parti qu'il eût lui-même, je le répète, résolument adopté.

Maurice Emmanuel,
maître de chapelle. »

— Voici le programme du Salut exécuté au Petit Séminaire Saint-Nicolas-du-Chardonnet, à l'occasion de l'Assemblée annuelle des anciens élèves ecclésiastiques, sous la direction de M. W. Gousseau :

Jesu rex, Palestrina ; *Ave Maria*, Saint-Saëns ; *Da pacem*, Gounod ; *Tantum ergo*, Bordes ; *Laudate*, Bordes.

Evreux. — Une petite plaquette de 16 pages, portant la signature de l'érudit et dévoué M. l'abbé Dabin, curé de Giverville, nous apporte d'intéressantes nouvelles sur l'effet du *Motu proprio* dans le diocèse d'Evreux. On a débuté solennellement dans la nouvelle voie, préparée de longue date, par la célébration d'une messe pontificale à l'église de Notre-Dame-des-Arts de Pont-de-l'Arche. S. G. officiait, et les clercs du Grand Séminaire, aidés de quelques prêtres *et des chantres de la paroisse*, formaient la *Schola liturgique*. En dehors des chants grégoriens de la messe et des vêpres, fort bien exécutés, ce chœur a donné les *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus* de la messe à 3 voix d'hommes de saint Jean Berchmans, d'A. Desmet, professeur à l'École de musique religieuse de Malines, œuvre aussi pieuse qu'intéressante de forme, et bien écrite. Le soir, la cantate à la Vierge immaculée, de Paul Vidal, publiée dans notre répertoire, un *Adoro te* sur un choral harmonisé par Bach, alternant avec le plain-chant à l'unisson, etc. Les élèves du Grand Séminaire d'Evreux ont fait le plus grand honneur, par cette exécution, à leur professeur, M. l'abbé Castel, directeur du chant. Tout le monde maintenant attend avec impatience l'Édition Vaticane pour la répandre dans le diocèse, où l'on a conservé de tout temps le goût du plain-chant.

Clermont-Ferrand. — Notre diocèse, un des premiers de France où fut proclamé par son évêque le *Motu proprio* sur la musique sacrée, commence à en éprouver les bons effets. Le Grand Séminaier a *quatre* classes de chant grégorien et de musique religieuse par semaine, et une spécialement destinée aux élèves qui travaillent l'*harmonie* et l'*orgue*, sous la direction de M. l'abbé F. Brun, maître de chapelle de la cathédrale. A la cathédrale, du reste, la maîtrise est tout à fait dans le mouvement d'avancement. S. G. a envoyé à Rome M. l'abbé F. Brun au moment des fêtes grégoriennes, et celui-ci en a profité pour y passer trois mois, travaillant le grégorien avec les Bénédictins qui s'y trouvaient aussi, et la polyphonie avec Mgr Perosi. Comme nouvelles récentes pouvant intéresser la musique d'église, nous avons eu au Grand Séminaire une série de conférences grégoriennes par le R. P. Dom L. David ; Mgr Belmont a tenu à n'en pas manquer une. A la cathédrale, en dehors du répertoire courant, essentiellement *Schola Cantorum*, M. l'abbé F. Brun a fait exécuter deux nouveaux motets de sa composition, à deux voix égales, qui ont produit un excellent effet.

Embrun. — Les élèves du Petit Séminaire, sous la direction du dévoué supérieur, M. l'abbé Blachier, travaillent avec un zèle vraiment remarquable le chant d'église. Les meilleurs musiciens d'entre eux forment une petite *schola*, qui a voulu porter le nom du Pape musicien : *Schola Pia*. Nous sommes persuadés qu'il en sortira beaucoup de bien, et que cette *schola* naissante servira à faire rayonner les saines idées et les saines pratiques, grâce à l'esprit d'union et de propagande qui nous anime tous. Notre rêve serait de pouvoir réaliser, dans la mesure du possible, l'idéal du chant liturgique, tel qu'on le conçoit en lisant les articles de la *Tribune de Saint-Gervais*.

Albi. — A Albi, on n'a pas bien l'air de vouloir se lancer dans la voie tracée par Pie X. « Le pape, dit-on, a parlé; mais est-on obligé de l'écouter? C'est autre chose. » Voilà pourquoi nous entendons encore chanter des femmes aux tribunes des orgues; on nous donne dans la maison de Dieu l'*Ave Maria* de Gounod (où manque le *Mater Dei* !) et autres compositions *ejusdem farinæ*, des *Panis angelicus*, qui sont loin d'être sortis de la plume de C. Franck, des *Tantum ergo* en forme de cavatine, avec *allegro* obligé, etc. A côté de cela, un *seul* chantre qui connaît tout juste les notes de plain-chant, et qui trouve le moyen de changer de ton cinq ou six fois dans un même psaume. Voilà la situation chez nous, et si l'on veut la critiquer en quoi que ce soit, on est vertement relevé. Cependant, à la cathédrale, se dessine un petit mouvement, beaucoup plus accentué au Grand Séminaire.

Saint-Brieuc. — L'enseignement musical est depuis un certain temps fort bien organisé au Grand Séminaire, surtout avec l'impulsion vigoureuse que lui a donnée M. le chanoine Caharel. Deux classes par semaine sont consacrées au solfège, aux exercices vocaux, au chant grégorien. De plus, les élèves de quatrième année de théologie, en vue « de leur préparation prochaine au ministère paroissial », dit le règlement, sont tenus à l'étude des *chants communs* de la messe et des vêpres, des *récitatifs liturgiques*, de l'*office entier des défunts*, et enfin de quelques autres chants de circonstance. Chaque chant est étudié tour à tour par chaque élève et par l'ensemble. Il y a aussi deux classes pour l'orgue, doigté, éléments d'accompagnement, accompagnement de l'office, musique d'orgue, sous la direction de M. C. Collin, organiste de la cathédrale, et enfin un cours sur l'étude des *formes musicales*. Voilà un beau programme : il est à souhaiter qu'il produise tous les résultats qu'on en attend, et fasse surtout perdre le goût de certains chants lamentables de formes, aussi contraires au bon sens qu'à la bonne musique, que nous avons entendus jusqu'ici autour de nous, et exécutés autrefois, hélas ! au Grand Séminaire. Comme édition de chant liturgique, le diocèse suit l'édition de Nivers, mais on tend à l'exécuter partout selon les bons principes, grâce surtout aux transcriptions publiées par M. le chanoine Caharel, d'après les règles du chant restauré par les Bénédictins. Ici encore, le terrain est mûr pour l'Édition Vaticane.

Verdun. — Nous lisons dans la *Semaine Religieuse* : « Nous avons parlé, il y a quelque temps, des tentatives faites, dans divers diocèses de l'Est, à Saint-Dié, à Nancy, à Besançon, à Saint-Claude, pour acclimater le chant grégorien, selon les prescriptions du *Motu proprio* du Souverain Pontife. On sait, en particulier, avec quel zèle et quel dévouement Mgr Foucault, évêque de Saint-Dié, s'efforce d'améliorer la musique de nos églises. Mgr Dubois, évêque de Verdun, va suivre l'exemple de son éminent collègue épiscopal.

« Il y a quinze jours, en effet, s'ouvrait à Verdun un institut de plain-chant grégorien, dirigé par un savant bénédictin, élève de Dom Pothier, le Rév. Dom Mégret. Sa Grandeur n'avait pas hésité à inviter ce moine, son compatriote, à tenter, d'abord au Grand Séminaire, ensuite dans diverses églises, la réalisation d'une réforme si utile au culte chrétien, mais si remplie de difficultés pratiques.

« Au Grand Séminaire, les maîtres les plus réputés dans la science du plain-chant se firent, avec enthousiasme, les élèves attentifs de Dom Mégret. Détail touchant : Mgr Dubois venait lui-même assister à ces exercices pratiques de chant et, le livre en main, « suivait docilement, exécutait attentivement, puis recommençait patiemment, avec tous, quand il le fallait, les morceaux indiqués ». Ces cours avaient lieu, en général, deux fois par jour. C'est ainsi que les vêpres de la Toussaint et la messe des morts du lendemain furent chantées en plain-chant grégorien.

« On nous assure que la tentative intéressante de Mgr l'évêque de Verdun ne s'arrêtera pas là. Il serait question que le savant bénédictin se rendît dans un certain nombre de localités, les plus importantes du diocèse, afin de donner aux prêtres et aux fidèles que la musique religieuse intéresse, quelques conférences instructives »

Jean de Muris.

BIBLIOGRAPHIE

Abbé Em. Brune. — **Nouvelle méthode élémentaire de l'accompagnement du plain-chant.** Troisième édition entièrement refondue et augmentée. Paris, Haton, et chez l'auteur, à Saint-Claude (Jura) ; petit in-4° de 144 pages, 4 fr. 50.

Abbé P. Chassang. — **Manuel de l'accompagnateur de chant grégorien et des cantiques populaires.** Arras, Procure de musique religieuse ; petit in-8° de 171 pages, 5 fr. 40.

Voici deux ouvrages également intéressants, et avec deux méthodes pédagogiques assez différentes, bien que concourant au même résultat.

L'ouvrage de M. l'abbé Brune est assez répandu, et la *Tribune* en parla dans ses premières années. La troisième édition, comme l'indique le titre, est totalement revisée ; elle contient de bonnes, et même d'excellentes choses. Au premier abord, cependant, elle peut paraître un peu longue pour l'élève, car l'auteur entre dans tous les détails de l'harmonie, avant de passer à l'accompagnement. Mais l'aridité de l'exposé est fleurie par les nombreuses réflexions d'esthétique et les notes diverses qui l'accompagnent.

L'originalité des exemples donnés est que M. l'abbé Em. Brune autorise en certains cas l'élève à se servir dans l'accompagnement (et quelquefois dans le chant) de notes sensibles. Il apporte à l'appui de cette manière d'agir certains textes d'auteurs anciens, expliqués déjà en particulier par M. le ch. Morelot. Mais est-il bien sûr que ces textes doivent être compris dans le sens ici indiqué ? Nous nous réservons de dire plus tard notre pensée sur ce point. Disons toutefois qu'en certains détails nous sommes d'accord avec M. l'abbé Brune.

L'autre travail que nous annonçons, dû à M. l'abbé Chassang, me paraît conçu dans un esprit très pratique, et l'auteur ne craint pas d'emprunter ses exemples à Bach, à Wagner, à Beethoven, etc., pour donner à l'élève la connaissance de l'harmonie. Il en est de même pour le contrepoint et la fugue.

L'ouvrage de M. Chassang rappelle quelque peu, dans sa forme générale, les manuels de l'école allemande moderne, et en applique très ingénieusement les procédés à l'étude de l'accompagnement du chant grégorien et du cantique populaire.

On nous demande souvent quelle méthode suivre, quel auteur écouter, pour l'etude de l'accompagnement du plain-chant : en voici deux très recommandables. *Tolle, lege.*

F.-X. Mathias. — **Orgelbegleitung zu den gebräuchlichsten Mess-Vesper-und Segensgesängen.** 75 pages in-4° de musique, chez Le Roux et Cie, à Strasbourg. Prix : 1,80 M. (2 fr. 25).

Encore un intéressant, un des plus intéressants travaux pratiques que je connaisse, pour l'accompagnement du chant grégorien.

Sans doute, la transcription mélodique en a été faite sur les éditions fautives en usage au diocèse de Strasbourg ; mais cette transcription a été faite d'après les meilleures règles de l'exécution traditionnelle, telle que l'a précisée et restaurée

l'école bénédictine. Due à la collaboration de M. l'abbé Victori, maître de chapelle de la cathédrale, qui en a précisé le rythme, et de M. le Dr Mathias, organiste de la même cathédrale, qui en a écrit tout l'accompagnement, cette publication est à recommander ; même lorsque l'Édition Vaticane sera parue, l'accompagnement très bien pensé et écrit de M. le Dr Mathias comptera parmi les meilleurs modèles à suivre.

Répertoire de Musique arabe et maure. — Collection de Préludes, Ouvertures, Chansons, Noubat, Kardiat, Zendani, etc., de la Musique des Arabes et des Maures, publiée par MM. Yafil et Seror, 16, rue Bruce, à Alger.

Voici un travail qui obtiendra le plus grand succès auprès des musiciens de tous les pays : il vient, en effet, combler une grande lacune dans la documentation précise de la musique orientale.

On a beaucoup dit sur cette musique dont les origines remontent incontestablement à la Grèce antique et qui a conservé son particularisme, ses modes nombreux, diatoniques ou chromatiques, en dépit de l'évolution considérable de la musique occidentale. Mais on n'en a jamais eu sous les yeux que de minces fragments, parsemés dans beaucoup d'ouvrages, recueillis au hasard des voyages.

Le *Répertoire de Musique arabe et maure*, que nous signalons à nos lecteurs, s'est proposé de recueillir les pièces les plus typiques restées à la connaissance de nos Arabes d'Algérie, dont le bagage musical est encore considérable, de les offrir sans altération, harmonisation, arrangement, dans l'absolu respect de leur forme originale, aux musiciens de tous les pays et de fixer définitivement ce qui nous reste de la musique des Arabes et des Maures. C'est un travail plein d'intérêt qui ne manquera pas de trouver un accueil empressé dans les milieux musicaux, chez les voyageurs qui connaissent l'Orient et chez tous ceux qui sont curieux de pénétrer cet art musulman si riche et si original.

Les deux premiers fascicules, admirablement présentés sous une couverture en couleurs, copie d'un Coran du IXe siècle, sont consacrés à *Noubet el Sultan*, pièce dans le mode phrygien qui sert de prélude à la *Nouba* des Neklabat (suite de chansons) et à *Bane Cheraff*, fragment de l'ouverture du mode *maia* (mode hypolydien) qui se joue, de tradition, comme air à danser dans les diverses réunions et cérémonies des Arabes d'Algérie.

Les fascicules suivants donneront des ouvertures, des chansons avec préludes, des mélopées du genre *senàa* (classique) et des airs populaires, bref, une série de pièces très variées de genre, de mode et de provenance.

Rme P. Dom F. Cabrol. — **Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie**, fascicule V, *Alexandrie-Ame*. (Voir no de février de cette Revue.)

Ce fascicule est un des plus importants parus jusqu'ici, au point de vue de l'histoire musicale.

En dehors des renseignements contenus dans les articles sur la liturgie d'Alexandrie (col. 1186 et seq.), la forme des chants de l'*Alleluia* (1226), des *alphabets* chantés dans la liturgie (1257), il faut lire et étudier la très curieuse et très documentée étude sur les chants gnostiques du IIe siècle, avec transcription de *vocalises magiques* d'après les papyrus antiques, et celle qui est consacrée par Dom Gatard au *chant ambrosien*, sur lequel on a tant parlé à tort et à travers. Ces deux articles sont des plus intéressants pour les origines et l'histoire de la musique liturgique, et contribueront à rectifier bien des idées erronées.

Abbé F. Brun. — **Deux motets sur des thèmes grégoriens**, à deux voix égales, sans accompagnement. Vve Muraille, à Liège ; prix : **1** fr.

C'est une chose certainement neuve, et un peu hardie, que vient de tenter M. l'abbé F. Brun, le distingué maître de chapelle de la cathédrale de Clermont-

Ferrand. Écrire à deux voix, sans accompagnement, de manière à obtenir un effet satisfaisant, est certainement ardu : et plus encore si on y ajoute la difficulté d'écrire sans mesure moderne, en des rythmes antiques. Le premier motet de M. l'abbé Brun, *O salutaris*, est en effet ainsi conçu, sur le thème de l'*Alleluia*, *Veni sancte Spiritus ;* le second, *Tantum ergo* en *mi majeur*, à trois temps, est aussi moderne que le premier est simple, sur le thème liturgique du même chant.

M. l'abbé Brun a fort heureusement écrit ces deux motets, et nous l'en félicitons sincèrement : il serait à désirer qu'il en écrivît à quatre voix dans des formes analogues.

A. Gastoué.

Louis Laloy. — **Aristoxène de Tarente et la musique de l'Antiquité**. 1 vol. gr. in-8° de 371+xlii p. Paris, *Société française d'Imprimerie et Librairie*, 15, rue de Cluny. 1904.

Le titre de cet ouvrage en dit assez le sujet : il s'agit de déterminer les rapports exacts entre la théorie du célèbre disciple d'Aristote et l'art musical de son temps. La question n'avait jamais été posée ainsi : tous les éditeurs et commentateurs d'Aristoxène se bornant à enregistrer fidèlement ses déclarations, sans s'apercevoir qu'il construit un système, et ne fait pas un *Manuel*. M. Laloy montre que ce point de vue était faux, et il arrive, par une analyse prudente et méthodique, à dégager les partis pris d'Aristoxène, et la déformation personnelle qu'il imprime aux faits. Ainsi se trouve reconstruite, sur de nouvelles bases, l'histoire de la musique grecque, qui fut un art beaucoup plus libre et plus vivant qu'on n'était porté à le croire. Aristoxène a voulu tout mesurer, afin de tout classer ; ce fut son tort, et c'est le tort aussi d'un grand nombre de théoriciens modernes. Car il ne s'agit pas seulement, dans cet ouvrage, de la musique grecque, mais aussi de la musique elle-même, que M. Laloy veut délivrer de la tyrannie des nombres. Tous les musiciens seront intéressés par cet exposé toujours clair, et d'une forme heureuse et attrayante.

Nous avons assisté à la soutenance de cette thèse et avons été heureux, comme confrère et comme ami, d'entendre les éloges mérités que M. Laloy a reçus des hellénistes, MM. Croiset, Puech, Girard et Fougères, qui formaient le jury de doctorat.

Cette science vraie nous faisait, par une association d'idées contraires, songer à une pauvre brochure parue l'an dernier sous ce titre prétentieux, la *Richesse rythmique musicale de l'antiquité*, dans laquelle l'auteur, un ex-professeur de violon parfaitement ignorant de la langue d'Homère, jetait de la poudre aux yeux de son public en copiant intégralement toutes ses citations.... dans les originaux ? non pas, mais dans les traités de métrique de MM. O. Riemann, Masqueray, Havet, etc.

Songez donc ! Demander à M. Georges Houdard de savoir scander un vers grec ! Après tout on peut être un bon professeur de violon sans savoir scander un vers antique ; mais ce que nous trouvons moins naturel, c'est que dans une brochure où vingt-deux passages sont copiés dans le livre de M. Havet, la référence ne soit faite que pour deux exemples !

A vrai dire, M. Houdard se doute qu'Homère et Tyrtée sont tombés dans le domaine public, depuis le temps qu'ils sont morts ! C'est égal, il y a des coïncidences curieuses !

Gastoué (Amédée). — **Histoire du chant liturgique à Paris.** I. *Des origines à la fin des temps carolingiens.* — Paris, Poussielgue, 1904. in-8°.

M. Gastoué est très parisien... comme érudit, empressons-nous de le dire, et son livre est la manifestation d'une science très personnelle autant que très sûre. Il ne

doit rien à personne... qu'à ses sources historiques, et c'est un débiteur qui fait honneur à de tels créanciers. Le livre tient ce que le titre promet. Les notions musicales y coudoient l'histoire, qui ne cesse point d'être historique, parce que musicale, et en particulier ce que M. Gastoué écrit sur les chants gallicans nous a semblé d'un haut intérêt. Nous espérons que l'auteur poursuivra son étude plus avant dans le moyen âge.

Pierre Aubry.



Le Gérant : Rolland.

Paris. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

DIXIÈME ANNÉE — 1904

N° 12

DÉCEMBRE

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

Bulletin mensuel de la Schola Cantorum



BUREAUX :

269, Rue Saint-Jacques, 269

PARIS

Répertoire de Musique Sacrée

MUSIQUE ANCIENNE

Textes liturgiques adaptés à des timbres de chorals anciens harmonisés par J.-S. BACH :

XII. *Textes liturgiques* au T. S. Sacrement, publiés par la *Schola Cantorum ;* peuvent se chanter à l'unisson ou à voix mixtes, le recueil, voix seules. **0 50**
avec la partie d'orgue. . . . . **2 »**

Autres transcriptions :

O salutaris (en *sol*), unisson. **0 30**
O salutaris (en *si* bémol), unisson. **0 30**
Panis angelicus (en *ut*), unisson **0 60**
Panis angelicus (en *mi* bémol), à 4 voix mixtes **0 60**
O salutaris, à 4 voix mixtes. **0 60**
Tantum ergo (en *mi*), à 4 voix mixtes **0 60**
— (en *fa*), à 4 voix mixtes **0 60**
— (en *sol*), unisson. **0 60**
Sanctus, à 4 voix mixtes **0 60**

Tous ces chants sont *faciles.*

MUSIQUE MODERNE

Abbé F. Brun. Deux motets à deux voix égales (sans accompagnement) : (*O salutaris* et *Tantum ergo*). . . . . **1 »**

N. B. — Les pièces publiées par la *Schola Cantorum* comptent seules pour la prime.

